



البطولة في الأدب الشعبي

.. لقد سجلت الإنسانية في تاريخها المعاصر يوم ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ ..
باعتباره فجر ثورة من نوع جديد ثورة بيضاء ارتكزت على الفكر
والإرادة معاً وإذا كان الأبطال هم جميع المواطنين الذين ناضلوا
ولا يزالون يناضلون من أجل حياة أفضل على الدوام ، فإن
قائد الثورة هو بطل هؤلاء الأبطال إنه رائد الصلاح ..
إنه جامع الكلمة إنه موقظ الضمير إنه منظم الإرادة
الجماعية التي تنظم إرادة كل فرد إنه الملهم الذي استطاع
بالرؤية الصادقة أن يعرف الطريق ، وأن يقود الشعب إلى الهدف العظيم ..





قد يبدو الزمن في تصور الانسان نهرا متدفقا موصول الحركة الى الامام ، وقد يكون من الصعب تمييز يوم عن يوم في هذا الخضم الذي لا تستبين فيه القطرة ... صفحته واحدة أو كالواحدة ... منسجمة في مظهرها ... وفي حركتها ومع ان الانسان استطاع بفكره أن يميز بين الماضي والحاضر والمستقبل ، الا أنه يعجز عن رسم خط يفصل تمام الفصل ، بين ما كان وما هو كائن وما سوف يكون . ودأب الفكر الانساني على أن يؤرخ لحياته ، وأن يعمل على جمع شوارد ثقافته ، فكانت التقاويم والتواريخ على مدى العصور ، تأكيداً لاحتساس الانسان بالزمن ، ولادراكه بمسئولية الحياة الانسانية قبل نفسه ... وقبل عشيرته ... وقبل الاجيال التي تكر من بعده . وبرزت أيام مشهودة لها مزيته بين سائر الأيام ، وأفضلها عند الانسان ما كان حداً فاصلاً حقيقياً بين ما كان وما سوف يكون ، وما أقل الأيام التي تتسم بهذه الفضيلة .

ولقد سجلت الانسانية في تاريخها المعاصر يوم ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ باعتباره فجر ثورة من نوع جديد ... ثورة بيضاء ارتكزت على الفكر والارادة معا ، وصدرت عن النزعة الاصيلية الى تغيير الواقع بمنهج علمي تخطيطي يلائم آمال الطلائع الواعية في النصف الثاني من القرن العشرين ... ولم يكن ارتباط هذا اليوم المجيد بهذه المنطقة التي تتوسط موطن الحضارة مصادفة ، وانما كان مسaira حركة التاريخ التي بدأت على هذه الأرض ... مسaira للمزاج الحضاري العريق ... مسaira للرسالة السماوية الخالدة التي أشرقت بنورها أولا على هذه المنطقة ... مسaira لنضال الاجيال التي سبقت من أجل الحياة والحرية والسلام ... لقد جمع يوم ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ كل الآمال التي جاشت في صدور الآباء والأجداد ، مع العرائم الصادقة الواعية العاملة على تغيير الحاضر ، ومع الرؤية المستشفة لجذور الشر ، والمستشرفة في الوقت نفسه لطريق التقدم والصعود ... ولذلك تنكبث ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ عن أخطاء الثورات السابقة ، وعرفت أهدافها وغاياتها ... ولم تفصل منذ اللحظة الأولى بين حرية الوطن وحرية المواطن ، بل لم تفصل بين حرية المواطن العربي في مصر ، وبين حرية المواطن العربي في دنيا العرب من المحيط الى الخليج ، وكانت صادقة عندما أدركت أن حرية الانسان على هذه الأرض لا يمكن أن تتجزأ ، وأن ضميره واحد في كل مكان ... ومن هنا التحمت مع ثورات الشعوب المتحررة والمطالبة بالحرية ... ومن هنا توحد الوجدان الوطني والقومي ، والتقى بالوجدان الانساني ... ومن هنا أسهم يوم ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ في كل نضال من أجل الحرية ، وكان له مكان الصدارة في باندونج ، وأصبح أملاً عزيزاً من آمال الأحرار ... في آسيا ... وفي افريقيا ... وفي أمريكا اللاتينية .



وإذا كان الحاضر النائر المتحرر قد أثبت وجوده في هذا اليوم المجيد ، فإن
مرد ذلك الى وحدة الفكر والارادة والوجدان والضمير .. كان الماضي بالقياس
اليه استجماعا للقوى .. وكان الحاضر حركة تاريخية صحيحة تسير مع نواويس
التقدم والصعود ، وان يوم ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ لأشبه بمجمع الأشعة في عدسة
الحياة ، وهذا هو الذي بواه مكانه بين الأيام المشهودة في التاريخ ، وهذا هو الذي
جعله حدا فاصلا بحق بين الاستعباد والاستغلال والفرقة والهدم وبين الحرية
والأمن والبناء . وان جيلنا ليستطيع أن يوازن بين ما كان قبل ٢٣ يوليو عام
١٩٥٢ وبين ما كان بعده ، لا في وطننا فحسب ولكن في أوطان الشعوب الأخرى
النزاعة الى الحرية أيضا . كانت الحياة كل الحياة لقلّة من الناس ، تعيش باسم
الجاه والثروة ، فأصبحت الحياة كل الحياة لجميع المواطنين بالكفاية والعدل ، ولم يكن
هذا اليوم وحدة زمنية صغيرة من وحدات التقويم ، يبدأ بإشراق الشمس ، وينتهي
بغياها وراء الأفق الغربي ، ولكنه كان ولا يزال وسيظل حافزا عظيما من حوافز
التقدم ، وهو ينتظم في قوسه ارادة التغيير الثورة ، وهي ارادة حية موصولة ،
وحق للعرب في مصر وفي كل مكان ، وحق للحرار وللمناضلين من أجل الحرية ،
في العالم بأسره ، أن يحتفلوا بهذا المعلم البارز من معالم التاريخ المعاصر ، وحق
لهذا الجيل ، وللأجيال المقبلة أن تعتز بهذا اليوم المجيد الذي جعل الشعب هو
البطل ، والذي علم كل شعب يناضل من أجل الحرية انه يستطيع انتزاعها ..
ان كل انسان ... ان كل مواطن حر شريف ، قد أصبح بفضل هذا اليوم
بطلا .. ان كل عمل حر شريف ، لهو الخدمة العامة بكل ما تحمل هذه الكلمة من
معنى ... الإنسانية والقومية لا تتعارضان ولا تتصارعان في الفكر والارادة
والوجدان ... والحرية السياسية ، والديمقراطية الاجتماعية ، هما تمام الموازنة
والتكامل بين الفرد وبين المجتمع .

وإذا كان الأبطال هم جميع المواطنين الذين ناضلوا ولا يزالون يناضلون
من أجل حياة أفضل على الدوام ، فإن قائد الثورة هو بطل هؤلاء الأبطال .. انه
رائد الطلائع .. انه جامع الكلمة .. انه موقظ الضمير .. انه منظم الارادة
الجماعية التي تنتظم ارادة كل فرد ... انه الملهم الذي استطاع بالرؤية الصادقة
أن يعرف الطريق وأن يقود الشعب الى الهدف العظيم .

وبفضل يوم ٢٣ يوليو تغير تصور الانسان العربي للتاريخ الانساني
والقومي معا . ذلك لأن ارادة الانسان العادي قد أصبحت - كما ينبغي أن تكون -
هم العامل الفعال الأول في حركة التاريخ ... لقد برز مفهوم جديد يتجاوز
النظر الى الماضي ... ويغير من فلسفة الحياة نفسها ، ويحولها من اجترار الألم
والأسى ، الى الفكر والوعى والعمل .. وينقلها من السلبية الخائرة الى الإيجابية
التي تعرف طريقها ... وتدرك طاقتها ... ان هذا المفهوم الجديد قد
جعل كل مواطن يستطيع أن يملك المستقبل ... بل أن يصوغه ، فإن القدرة
على تغيير اليوم تحمل في أعطافها بناء القدر ، والنتيجة الطبيعية لهذا كله هي

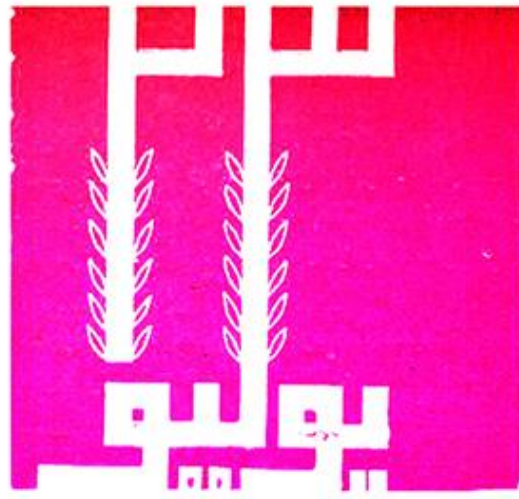




ظهور صورة جديدة للانسان العربي .. يرى بها نفسه .. ويراه بها غيره .
لقد استكمل احساسه بذاته ... لم يعد واحدا من كل ، وانما أصبح شخصية
تستكمل مقوماتها الانسانية .. أصبح محركا للتاريخ ... بل أصبح عنصرا
ايجابيا من عناصر التاريخ الانساني ... وهكذا تغيرت ملامح البطولة في واقع
الحياة ، وفرضت وجودها على التاريخ وعلى الأدب وسائر الفنون .

وان كل من يرصد تاريخ الأدب الشعبي العربي ، لابد له أن يلاحظ الخط
الفاصل بين مفهوم البطولة قبل ٢٣ يوليو ومفهومها بعده ... كان الشعب العربي
يستعرض الماضي على طوله وتشعبه لينتخب منه أحادا من الذين اقترنتوا بأيام
العرب في الجاهلية ، أو من الذين استطاعوا أن يحفروا أسماءهم في ذاكرة الناس
... وما أقلهم ... ولم يكن الشعب يكتفى بهذا الانتخاب ، وانما عمل جاعدا
على تنقيح الواقع بحيث يلائم آماله وأحلامه ومثله . أما بعد ٢٣ يوليو ، فإن
الشعب لا يشعر بالحاجة الى استعراض الماضي ، والانتخاب منه ، لأن الحاضر
بشراقه ومجده استطاع أن يملأ النفس والوجدان ، كما أن الواقع لم يعد يدفعه
الى تعديل صورة الحياة المجيدة التي يعيشها ، ولذلك نستمتع ونقرأ أن الشعب
هو البطل في الأغاني الجديدة ... وفي الملاحم الجديدة ... ولذلك نستمتع
ونقرأ أيضا أن الانسان العادي قد أصبح سيد مصيره في القصص والتمثيلات
وغيرها من أنماط الأدب الجماهيري ... وكانت البطولات في الملاحم القديمة قد
أخلت مكانها أو كادت للشخصية الرومانسية المنعزلة ، فبعثها يوم ٢٣ يوليو
مرة أخرى ، ودفع المثقفين الى الاحتفال بها ، ورفع عنها غبار النسيان والاهمال ،
وأعاد لها حيويتها وان عدل في بعض ملامحها ووظائفها لكي تسير الحياة الجديدة
والتاريخ الجديد ... واحتفظت البطولة العربية بفضل الثورة ، سواء في صورتها
الجديدة أو في صورتها القديمة المعدلة ، بالطابع الانساني ، وبالمزايا القومية في
أن واحد ... احتفظت بالفضائل الثابتة التي التقت عليها الجماعات الانسانية في
كل العصور وكل البيئات ... احتفظت بخلائق الفروسية التي اقترنت بتاريخ
العرب الدهر كله ... واحتفظت فوق هذا وذاك بالحافز الاصيل الى الحركة
والتقدم ، وهو تحقيق الكرامة ، ونشدان العدل ... والفارق الواضح بين البطولة
في الأدب الشعبي القديم ، وبينها في الأدبي الشعبي الجديد ، هو أن الأولى
كانت تجسيدا لأمل ، وتشخيصا لحلم ... كانت دائما تعتمد على قوى خارقة
فوق ارادة الأبطال أنفسهم ... كانت تشمذ الهمم بأحلام النائمين ، وهتافات
الاشباح والأرواح ، وبأقوال المنجمين ، وبالسحر الذي ينأى بجانبه عن العلم .
أما البطولة في أدبنا الشعبي الجديد فهي واقع حي فعال ، وهي علم يعي نواميس





التطور ، ويدرك مدى الطاقة ... انها بناء الحاضر وصياغة المستقبل ... انها النفس الانسانية تكتشف أعماقها ، وهي انما تعتمص بالعلم لكي يتنبأ لها بما سوف يكون .

كانت البطولة في الأدب الشعبي القديم تحكى صورة المجتمع الذى يفرق بين الرجل والمرأة ... البطولات فيه قليلات بالقياس الى الأبطال ... وقد تسهم احدهن في المشورة مع سادات القبائل ، وقد يعوقن الحركة ، وقد يعملن على الفرقة ... أما في الأدب الشعبي الجديد ، فالبطولة حظ مشترك بين الرجل والمرأة ... العلم حق لهما معا ... والعمل شرف لهما معا ... والبناء من واجبهما معا ... وهذا هو فارق واضح آخر بين البطولة في الأدب الشعبي قبل ٢٣ يوليو وبعده ... والشواهد التى تؤكد هذا الفارق أكثر من أن تحصى فى الملاحم الشعبية القديمة ... كانت الجازية فى سيرة بنى هلال أما مثالية ، وزوجة مثالية ... كانت صاحبة المشورة فى الديوان ... أعانت على النصر ، ولكنها مع ذلك عوقت حركة الجمع الهلالى لمنافسة بينها وبين غيرها من زوجات الأبطال ... ان هذه الأحداث وأشباهاها لا مكان لها فى الأدب الشعبي الجديد ... أصبحت المرأة العربية تسهم فى الحياة العامة ، وتبذل الجهد فى تحقيق الكفاية والعدل ... انها تعين المجتمع على التقدم ولا تفكر لحظة فى أن تكون عبداً عليه .



كان المحور الأساسى فى البطولة الشعبية القديمة هو قتال الأعداء ، وما ينبغى له من الشجاعة والاقدام والحيلة ... وربما اقترن هذا الحافز بعامل آخر هو طلب المستحيل أو القريب من المستحيل ، كما حدث لعنترة بن شداد العيسى عندما طلب اليه أن يأتى بالنوق العصافير ، بيد ان الملحمة الشعبية الجديدة تواجه التحديات على اختلافها ، داخل الوطن وخارجه ... انها تخوض معركة التحرير بأوسع ما تحمل هذه الكلمة من معنى ... ومن هنا لم يكن القتال هو المحور الرئيسى فى الملحمة الشعبية الجديدة ... ان فيها حوافز كثيرة ... فيها اكتشاف الطاقة البشرية والمادية ، فيها البحث عن المجهول من القدرات والنواميس ... فيها صراع الانسان العربى لينتزع الخير من رقعة الصحرَاء ، ولذلك تزدهم الملحمة بالأبطال وبضروب الصراع ، وتنوع الأحداث والأماكن والأجواء ... والنزى يتحكم فى سياق الأحداث وتصوير الشخصيات هو المنطق الواقعى الذى



لا يحفل كثيرا بالمفاجأة أو المصادفة ، بقدر ما يحفل بطبيعة الموقف ، وطاقة الانسان ، وحركة التاريخ ٠٠٠ ولو أننا عدنا الى الملاحم الشعبية القديمة ، لوجدنا فيها ظاهرة تغلب عليها كلها تقريبا ، وهى أن الأبطال جميعا كانوا من الفرسان المحاربين ، لأن النضال العسكرى غلب على كل شيء آخر ٠٠٠ كان الشعب يريد التغيير ولا يستطيعه فتشبت بهؤلاء الأبطال فى الحرب فحسب ٠٠٠ وما أندر وجود الذين يشخصون العمل فى تلك الملاحم ٠٠٠ أما بطولة اليوم فللعاملين فيها مكان الصدارة ٠٠٠ وهى تستوعب الفدر والوجدان واليد جميعا ٠٠٠ تستوعب الفلاحين والعمال والمثقفين والجنود والذين يوظفون المال فى مصلحة المجتمع بلا استغلال وبلا انحراف ٠ ان البطولة اليوم حظ مشترك للمرابطين على الثغور ، والمحركين للآلات ، والمسكين بالفؤوس والمصممين للمصانع والمدافعين عن الحياة بالقلم والريشة والحركة والاشارة والايقاع ، والقابضين بأيديهم على الزناد دفاعا عن الحمى ، والباحثين عن الكنوز المخبوءة تحت الأرض ، والمكتشفين للطاقة بين موجات الأثير ٠

وان هذا التعديل فى تصور الانسان ، وفى مفهوم التاريخ قد صنع المعجزة ٠٠ اخرج الطاغية ٠٠ اسقط الاقطاع ٠٠ قضى على الاستغلال ٠٠ طرد المستعمر الدخيل ٠٠ أعاد الثروة والعمل الى الشعب وهو صاحبها الشرعى ٠ ولا تزال ارادة التغيير ماضية فى طريقها عن علم ووعى ، تحقيقا لحياة أفضل على الدوام ، وتوسعا فى مدلول الكفاية والعدل ٠ والأدب الشعبى الذى يعبر عن كل هذه الانتصارات ، قد أدرك المعنى الجديد للبطولة ، فدأب منذ ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ على ابرازها فى مختلف مجالاتها ومراحل كفاحها ، ومعالم انتصاراتها ٠

وتوزعت الادب الشعبى الجديد جميع قوالب التغيير بلا استثناء ٠٠٠ فعبّر عن البطولة العربية الجديدة بالاغنية والقصة والتمثيلية ٠٠٠ وصاحب ، من أجل هذا الهدف ، الموسيقى والحركة والايقاع ، بل لقد غزا مجال الأدب الفصيح ، فأمدّه بالصور والمضامين ، والعلاقات والأسماء والأحداث ، ونفذ الى فنون التشكيل يمنحها سمات البطولة الجديدة ، وقسماتها ٠٠٠ وليس مؤرخو الأدب فى حاجة الى بذل الجهد فى سبيل الجمع والاحصاء ، فإن الشعب الذى يحقق وجوده بالعمل والتعبير معا ، يضع بصماته على كل ما يصدر عنه من أدب ، وإذا كان يوم ٢٣ يوليو يعد معلما من أبرز المعالم فى تاريخ أمتنا ، وفى تاريخ النضال من أجل الحرية ، فانه نقطة تحول حاسمة فى تطور الآداب والفنون العربية الشعبية وغير الشعبية ٠

دكتور
عبد الحميد بنس



دراسات في السيرة الشعبية

سيرة عنترة .. وسماتها القصصية

من السمات البارزة لسيرنا الشعبية أنها تعكس صورة واضحة للبيئة والمجتمع اللذين تجرى فيهما أحداثها ، وذلك لأنها كانت تبني على أساس متين من الدراسات الواعية المتعمقة لتلك البيئات والمجتمعات ، كما أنها كانت تقوم في نفس الوقت على معرفة دقيقة واحساس صادق بالبيئة والمجتمع اللذين يقدم لهما هذا العمل الأدبي . رمن هنا يأتي التوفيق التام بين العمل الأدبي في صورته التي استوحاها من الماضي ، وبين أثره الفني على المتلقي لما حققه من موازنة ناجحة بين البيئتين ، هي في حقيقتها العنصر الأول في فنية العمل الأدبي الذي يمكنه من أداء مهمته نحو المجتمع والحياة .

وليس من شك في ان سيرة مثل سيرة عنترة بن شداد تصور البيئة العربية في جاهلية ما قبل الاسلام تصويرا دقيقا ورائعا ، وانها تنطق حقا بمدى ثقافة كاتبها وعمق الملمة بتاريخ تلك الحقبة من حياة العرب ، وخبرته الواسعة بأخبارهم وأيامهم ونواديرهم وعاداتهم وتقاليدهم ... الى آخر تلك الجوانب التي يمكنه من تصويرهم هذا



بقلم الدكتور محمود زهني



التصوير الدقيق في عمله الأدبي وهو السيرة الشعبية التي كتبها - على الأرجح - بعد ثمانمائة وسبعين عاما من الهجرة النبوية .

وإذا كان الدارسون لجباة العرب قبل الإسلام قد عابوا من نفس المراجع والأناشيد تمينهم على دراساتها فراحوا يلتصمون ببعض مظاهر ما في الشعر الجاهلي . فان من سوء الحظ حقا أنهم عزفوا عن السيرة الشعبية فلم يلتصموا فيها ما انتمسوا من الشعر مما جعل دراساتهم قاصرة بحر فادوة على الوصول الى الحقائق . بل وجعلها - من ناحية أخرى - تحيد عن الطريق الصحيح المؤدى الى المعرفة . لذلك بقينا حتى الآن واقفين أمام عشرات القوافر وكأنها طلاس معماة لا نعرف فيها أصلا ولا تعليلًا .

ويعتقد البعض ان السيرة الشعبية ليست سوى مجموعة من الحكايات التي لا رابط بينها ولا هدف منها سوى التلهو والسمر . ولهذا

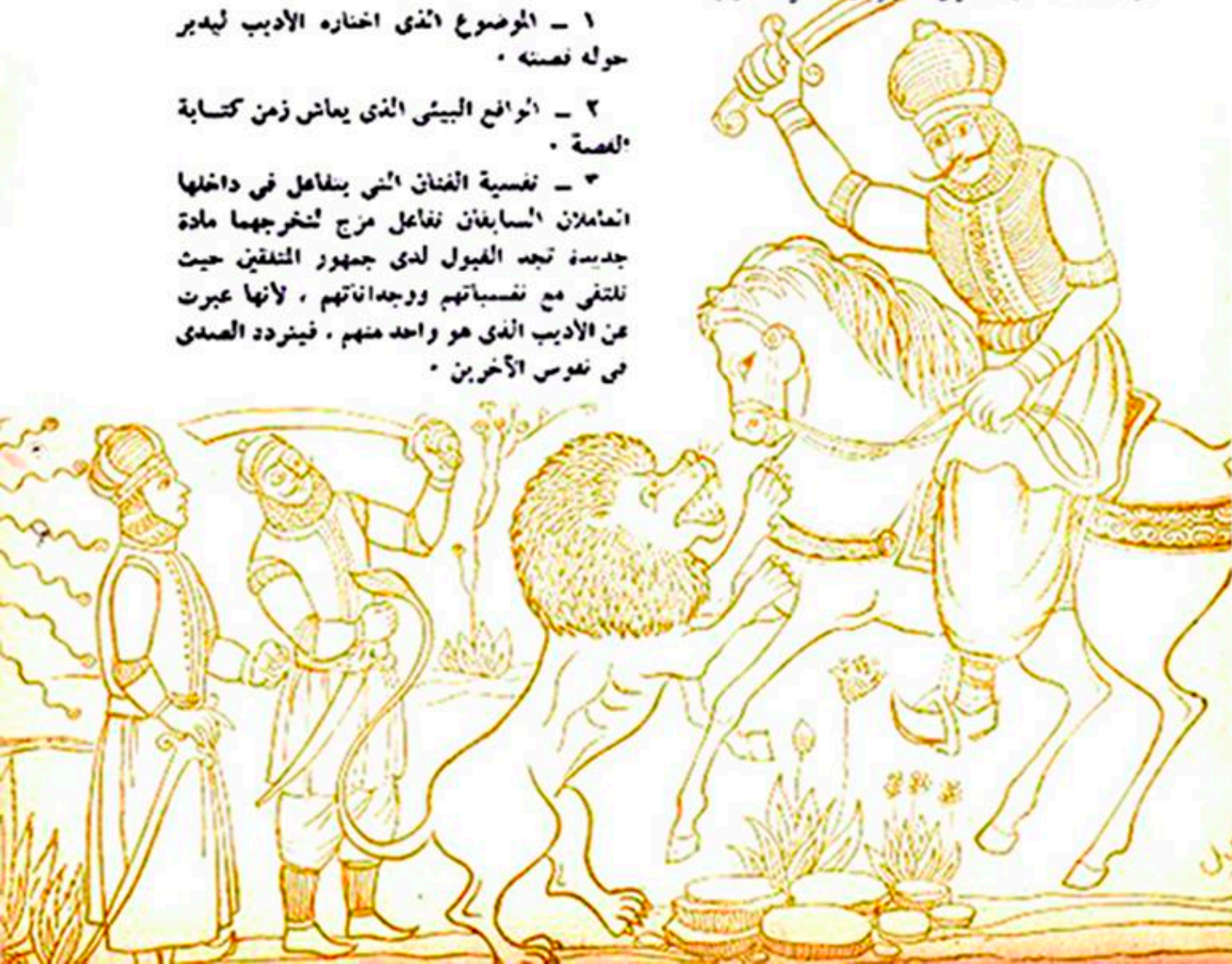
فانها - طبقا لذلك الزعم - لا تدخل في نطاق الأدب القصصي الذي يجب ان تتوافر له عناصر معينة يقوم عليها بناؤه الفني . وثقا، أثبتت الدراسات التي قامت حديثا لتلك السيرة خطأ هذا الزعم . الا كان من أهم النماذج التي توصفت انبها ان تلك السيرة الشعبية تتوافر لها كل العناصر الفنية المؤهلة لقيام عمل أدبي قصصي .

وإول عنصر من هذه العناصر هو . اختيار الموضوع . فالناس جميعا يصادفون في حياتهم عددا لا حصر له من الأحداث والأشخاص قد توحى بموضوعات قصصية . ومع ذلك فالفنان يتركها تمر دون أن يحفل بها . وفجأة يختار موضوعا معيناً في وقت معين . ينظر اليه من وجهة نظر معينة ويتناولها بطريقة معينة تجعل منه في النهاية عملاً أدبياً . وغالبا ما يتحقق له ذلك من وجود ترابط قوى بين ثلاثة عوامل هي : -

١ - الموضوع الذي اختاره الأدب ليدبر حوله قصته .

٢ - الخواص البيئية الذي يعيش زمن كتابته القصص .

٣ - نفسية الفنان التي يتفاعل في داخلها العاملان السابقان فتفاعل مزج لشخصيهما مادة جديدة تجده القبول لدى جمهور المتلقين حيث تلتقي مع نفسياتهم ووجداناتهم ، لأنها عبرت عن الأدب الذي هو واحد منهم . فينردد الصدى في نفوس الآخرين .





الأخرى تبعدها عن مجالات التفوق ، كما أن وضع عنجرة - كبطل عربي - أمام الروم مرة ، وأمام الفرس مرة ، بل وأمام قوميات أخرى أيضا إنما هو محاولة لاثبات قدرة الشعب العربي على الوقوف أمام كل أعدائه المعروفين في تلك الحقبة الزمنية التي كتبت فيها السيرة ، وذلك عن طريق اثبات تفوق الجنس العربي على غيره من الأجناس .

ويزعم البعض أن سيرة عنجرة وضعت في عهد العزيز بالله الفاطمي (٢٦٥/٢٨٦ هـ) وبأمر منه ليلهي الناس عن ريب حدثت في قصره ، لهجوا بها في المنازل والأسواق ، فشاء العزيز أن يشغلهم عنها ، فأشار على كاتبه - يوسف بن اسماعيل - أن يطرفهم بكتابة قصة عنجرة ، ففعل .

فمؤلف سيرة عنجرة بن شداد كان قد قرأ تاريخ عنجرة فلفقه فيه أمور ، ثم سمع ما حكى عنه من روايات وأحاديث فانفعل بها عندما التقت بظروف واقعه وأحوال مجتمعه ، فانصهر كل ذلك في مخيلته ودفعه الى هضمه وإعادة اخراجه في صورة عمل فني . فعنجرة يمثل حلقات كثيرة متداخلة في سلسلة الكفاح الفردي والجماعي ثم الجنسي ، وهذا الكفاح ليس كفاح عمل فحسب ، وإنما تواكبه الأخلاق القوية والخصال الحميدة ، وسيرة عنجرة كتب في أواخر القرن الرابع الهجري حين كان العالم الاسلامي يعيش فترة التقاء بالحضارات الأجنبية وبالذول الأوروبية التي بدأت محاولة إيجاد متنفس لها في ثروات الشرق ، وان انحسر مد الفتوحات العربية التي بلغت قلب القارة الأوروبية ذاتها . . . فكان لكل هذا تأثيره المباشر في ظهور دعاوى الشعوبية في الداخل ، والغزوات الصليبية من الخارج ، فضلا عن أن العالم العربي آنذاك كان قد وقع تحت سيطرة أجناس دخلت الاسلام من غير أبناء الجزيرة العربية وبدأت تلعب دورها في الحياة العربية ، حاکمة وموجهة .

لكل هذا فان اختيار المؤلف لشخصية عنجرة بالذات كان يتواءم وظروف البيئة السياسية والاجتماعية التي كان يعيشها العالم العربي آنذاك ، فعنجرة عربي من الجزيرة العربية ، والانتصار له انتصار لفضائل الشخصية العربية التي بدأت العصبية



بملك ولا ابن ملك - مثل خلفائهم الذين ألهموا أنفسهم واعتبروا سواد الشعب عبدا - وإنما هو عبد حقيقي حطم قيود عبوديته وسار ليذل بشجاعة أعتى الملوك ، من فرس وروم وغيرهم .

هذه الأهداف التعويضية التي حملها كاتب السيرة لعمله الفني كانت ولاشك تحمل الراحة النفسية والرضى الوجداني لذلك الشعب المغلوب على أمره ، مما دفعه الى الاقبال عليها بحب وشغف تغلغل في أعماق النفوس وتوارثه الافراد جيلا بعد جيل ، مما يقطع بأن اختيار الموضوع لم يكن مجرد صدفة ، وإنما جاء عن موهبه فيه لمؤلف منفعل عزز عمله الأدبي بدراسة عميقة واعية ، وكان في نفس الوقت نتاجا طبيعيا لمقتضيات العصر والبيئة .

وبعد اختيار الموضوع ، تأتي عملية من أهم العمليات التي تؤثر على البناء الفني للعمل القصصى ، ألا وهى طريقة رسم شخصية البطل ، واختيار الخطوط والظلال التي تظهر تلك الشخصية بالشكل الذى يعنيه الفنان لتعبير تعبيرا صادقا عن أحاسيسه ولتحقق أهدافه ومضامينه .

فمؤلف سيرة عنتره حاول أن يستغل هذه الشخصية أكبر قدر من الاستغلال دون أن يجردها من سماتها البيئية والتاريخية المعروفة لهذا اعتمد اعتمادا كبيرا على حقائق التاريخ فيما يتعلق ببطله والشخصيات التي عاشت معه وأثرت فيه ، والأحداث الكبرى التي وجهت حياته ولونتها ، ثم شعره الذى تعمد المؤلف أن يدخل قدرا كبيرا جدا منه في صلب سيرته الى جانب قدر كبير آخر من الشعر الجاهلي الصحيح - منسوبا الى أصحابه الحقيقيين - ليضفى على عمله مسحة صدق وظل حقيقة .

وفى المرحلة الأولى من حياة عنتره فى السيرة يسير المؤلف مع حقائق التاريخ سيرا دقيقا يكاد يجعل من عمله سرد حياة حقيقية لانسان معروف ، وذلك فى اطاره الزماني

والواقع أن التاريخ لا يذكر كاتباً فاطمياً يدعى يوسف بن اسماعيل ، كما أنه لا يذكر ريباً حدثت فى قصر العزيز الذى يعتبر المثلث الحقيقي للدولة الفاطمية والذى يعتبر احتمال وقوع ريب فى قصره احتمالا بعيد التحقيق . فضلا عن ذلك فإن سيرة عنتره لو أنها وضعت حقا بأمر الخليفة لحظيت برعايته ولاحتفى بها الفاطميون ودعاتهم ولأدجوها ضمن وسائل نشر تعاليمهم ولاتخذوها طريقا لبسط سلطانهم وتأثيرهم على العامة ... ولكن شيئا من كل لك لم يحدث .

ومن ناحية أخرى ، لو أننا ألقينا نظرة على مؤلفات ذلك العصر - لاسيما مايخص المذهب الفاطمى - لوجدنا عددا كبيرا من الكتب يحمل اسم « السيرة » ويترجم لكبار شخصيات العصر كالمعز ، والعزيز ، وجوهر الصقل ، والمؤيد الشيرازى ، وغيرهم من رجال الحكم القائم ، الأمر الذى يؤكد أن الفاطميين اتخذوا هذه المؤلفات - انتمى لقبوها بالسيرة - لتخدم أغراضهم السياسية عن طريق التأثير الثقافى فى الشعب العربى ، ومحاولة فرض مذهبهم على الناس .

وقد أحس الشعب العربى فى مصر ومن بينه ذلك القصاص المتفنن - بكل تلك الأحاسيس ، ووجد - بثاقب بصيرته - أن هذا هو المجال الذى يستطيع أن يفر اليه تعويضا عما يلقاه من عنت الفاطميين الذين استولوا على بلاده عنوة واغتصابا .

فعلى منوال سير الخلفاء الفاطميين ورجال دولتهم الاجانب ، راح المؤلف المصرى المتفنن يضع سيرة من طرازها ، تحمل نفس الاسم ، كما تحمل نفس المضامين التاريخية ، وتتفق معها فى المنهج والبناء العام وطريقة العرض ، ولكنها فى الحقيقة تخالفها كل المخالفة من ناحية الهدف والقيمة الفنية باعتبار أن الفن هو الغذاء الروحى للبشر . فمؤلف سيرة عنتره يتجه الى المشرق ليختار بطله من هناك - وهو ليس

الكبير ، ثم أحد أبناء الملك زهير ، ثم يعاديه أشهر فرسان الجزيرة وأكبر ملوكها فاذا انتقلنا الى مرحلة جديدة فالذى يعاديه هو ملك المناذرة حينما وملك الغساسنة حينما آخر ثم لا يلبث أن يعادى قيصر الروم وكسرى العجم وغيرهما • فالغيلان وملوك الجان •

هذه الدقة فى الانتقال بالبطل من مرحلة الى مرحلة تدل بوضوح على براعة الكاتب فى اقامة البناء القصصى لعمله الأدبى ، كما تدل على أن هذا العمل موضوع طبقا لفكرة أساسية واخراج منهجى ، وانه من ناحية القيمة الفنية يعتبر رواية تتوفر لها كافة الأسس والسمات القصصية •



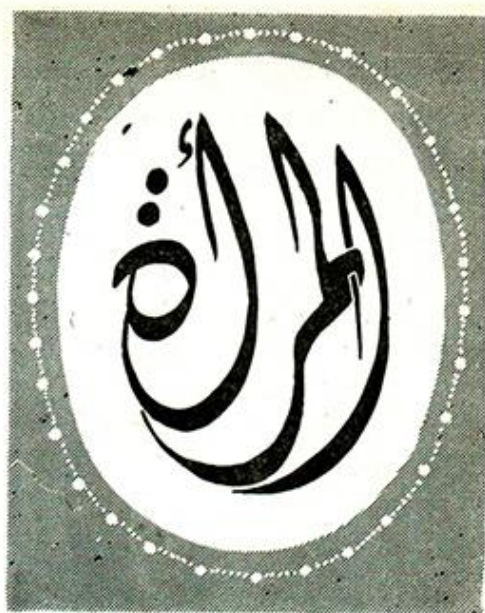
والمكانى ، أما المظهر الشكلى فقد وصف المؤلف عنثرة فى صورة تخيلها لبطل لا يشق له غبار ، فجعله مهول الخلقة ضخم الجسد متين البنيان تترجم ملامحه عن القوة والشجاعة منذ لحظة مولده ، وعندما يشب يسند اليه المؤلف جميع سمات الفارس العربى من شهامة وكرم ونجدة •

بذلك استطاع المؤلف أن يلبس بطله رداء من الحقيقة القصصية التى تجعله شخصية مجسدة تعيش وتتفاعل مع شخصيات معروفة ، وتشترك فى أحداث معروفة ، وتتحرك فى أماكن معروفة ، فلا تصبح بعد ذلك مجرد عمل تجريدى ، وانما هى شخصية حية أكسبها المؤلف صدق التعبير فنال صدق التلقى •

ونماء الشخصية مع تطورها بتطور الأحداث عامل هام جدا فى نجاح العمل الفنى على حسن اختيار الموضوع وحسن رسم الشخصية • وكما نجح كاتب سيرة عنثرة فى هذين العاملين نجح فى العامل الثالث ، حيث أخذ ينمى شخصية بطله ويطورها مع أحداث القصة بطريقة تدل على سلامة البناء الفنى لعمله القصصى •

فالمؤلف يجعل عنثرة وهو طفل يلقي كلبا متوحشا ، فاذا ما كبر صار الكلب أسدا ، ولسنا فى حاجة بعد ذلك لأن نخبرنا المؤلف أن بطله قد كبر وازداد قوة وشجاعة • ومن ناحية أخرى فان عنثرة فى أول أمره يتزعم العبيد - وعلى رأسهم أخوه شيبوب - ثم هو بعد ذلك يتزعم فرسان بنى قداد - وعلى رأسهم أبوه شداد - ثم هو يتزعم فرسان بنى عيس وعلى رأسهم زهير - الملك - ولا يلبث أن يتزعم فرسان الجزيرة كلها وعلى رأسهم دريد بن الصمة وهانىء بن مسعود • وليس المؤلف فى حاجة لأن يقرر لنا بعد هذا أن بطله قد أصبح فارس العرب لا فارسا من العرب •

وأعداء عنثرة فى أول الأمر عمه مالك ، وفى مرحلة تالية الربيع بن زياد الزعيم العيسى



« كما أن الانسان فقد الجنة بخروج آدم منها ، كذلك اغلقت امامه ابواب حقائق الشعر القديم . ومع ذلك فإن كل انسان ما زال يحمل في قلبه جنة صغيرة ، وما زال يلج وراء ارتياد حقائق الشعر القديم ليتنسم منها عيره » .

والشعر القديم هو ذلك الأدب الشعبي المتوارث الغني باللمحات الفنية . وقد قال يعقوب جرم هذه العبارة دفاعاً عن الأدب الشعبي أمام هجمات الكتاب في عصره ، هؤلاء الذين شاءوا أن يحوروا هذا الأدب ليبرزوا ما فيه من أفكار وصور ، طمسوها - من وجهة نظرهم - وسائل هذا الأدب في التعبير .

ومهمتنا في هذا المقال أن نبحث زاوية من زوايا هذا الأدب ، تلك التي تبرز منها صور شتى للمرأة . وسوف نقصر بحثنا على نوعين من أنواع هذا الأدب هما الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية .

في الحكايات الخرافية الشعبية

بسم :

الدكتورة نبيلة ابراهيم سالم



والانسان بالحيوان ، والانسان بالعالم المحيط به ، المعلوم منه والمجهول . حقا انها تتناول كذلك موضوعات اجتماعية محددة ، مثل الزواج والحب والفقر واليتم والترمل والحرمان من الأطفال الى غير ذلك ، ولكنها لا تحملنا على الاقتناع ، تبعا لوسائلها الخاصة التي سنبرزها وشيكا - بأن حوادثها الجزئية تعيش في عالمنا الواقعي . فاذا تأملنا على سبيل المثال حكاية خرافية أصيلة فأننا نصادف مجموعة من الحوادث الجزئية تجمع بينها طريقة معينة في العرض . فاذا حاولنا أن نرد هذه الحوادث الجزئية الى الحياة الواقعية ، فأننا نشعر - على التو ، بأن هذا مستحيل ، لا لأن هذه الحوادث الجزئية ذات طابع سحري عجيب فحسب ، ولكن لأنها لا يمكن أن تعيش الا في الحكاية الخرافية . ولا يعني هذا أن الحكاية الخرافية منفصلة تماما عن عالمنا الواقعي وأناسه الواقعيين ولا تعتمد عليه البتة ، وإنما يعني أنه من السهولة بمكان أن تستمد الحكاية الخرافية أصولها وجوهر حوادثها من العالم الواقعي ، في حين انه يصعب تماما أن نرد مصادقاتها وحوادثها الى عالمنا الذي نعيشه .

ولما كانت الحكاية الخرافية تختلف في تكوينها اختلافا كليا عن الحكاية الشعبية ، فأننا نتوقع - بناء على ذلك - أن تختلف صورة المرأة في الحكاية الخرافية عنها في الحكاية الشعبية . ولذلك فانه يهمنا أولا أن نبين الفروق الجوهرية بين كل من النوعين ، حتى ندرك الأساس النفسى والفنى الذى ينبع منه تصوير شخصية المرأة في كل من الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية .

فما المخطوط الرئيسية التى تضع حدا فاصلا بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية ؟

اننا نقول بآدى ذى بدء : ان الحكاية الشعبية تحكى عن حادثة أو عن أمر من الأمور له مغزى خاص ، بحيث تحملنا على الاعتقاد بأن ما تحكى عنه انما هو واقع نعيشه . ولذلك فهى تركز على الحادث أكثر من تركيزها على الأشخاص .

أما الحكاية الخرافية فهى شكل أدبى آخر لا يهدف الى تصوير حادثة أو أمر له أهمية بالغة . وإنما تهدف الى تصوير نماذج بشرية . فهى تصور لنا علاقة الانسان بالانسان ،

هذا هو الأساس الأول الذى يمكننا أن نفرق - بناء عليه - بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية . وهو الأساس الذى حدا ببعض الباحثين أن يقول أن الحكاية الخرافية أدب صرف ، فى حين أن الحكاية الشعبية مزيج من الأدب والعلم . والواقع أن هذا الأساس تترتب عليه وجوه الاختلاف الأخرى بين النوعين . فلما كانت الحكاية الخرافية لا تهدف إلى اقناعنا بواقعية حوادثها ، وإنما تنبع أولا من الواقع الداخلى الذى عاشه الناس وما زالوا يعيشونه ، ثم تشكل ذلك فى جو من السحر والخرافة ، فى حين أن الحكاية الشعبية تحرص على اقناعنا بواقعية كل حادثة جزئية فيها ، لما كان الأمر كذلك ، فإننا نتوقع أن تختلف الحكاية الخرافية فى خصائصها الشكلية اختلافا كليا عن الحكاية الشعبية ، كما أنها تختلف عنها تبعاً لذلك ، فى تصوير اشخاصها ، الأمر الذى نود أن نستخلص منه فى النهاية صورة للمرأة فى كل من النوعين . وأول ملمح للخصائص الشكلية فى كل منهما هو الصلة بين العالم المعاش والعالم المجهول . فكيف تصور كل من الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية العالم المجهول وعلاقته بالعالم المعلوم؟

إن العالم المجهول ينفصل عن العالم الزمنى المعاش فى الحكاية الشعبية . وليس معنى هذا أن هذا العالم المجهول لا أثر له فى الحكاية الشعبية ، بل أنه على العكس مهم فى تكوينها ، وهو ليس بعيداً عن عالمها الواقعى ، فمن الممكن أن يؤثر فى الحياة اليومية والاتصال به يولد فى الإنسان البطل تأملاً من نوع خاص ، فهو يجذبه إليه ولكنه يرد عنه مرة أخرى : أى أن الإنسان يشعر بعلاقة قهرية بينه وبين هذا العالم ، وهو يثير خوفه وشوقه فى الوقت نفسه . ولعل أكبر مثال على ذلك حكاية الاسكندر الأكبر الشعبية . فلقد تلهف الاسكندر لرؤية ما فى العالم الآخر . ولكنه كان كلما اقترب منه شعر بجلالته وروعته ، كما كان يشعر فى الوقت نفسه بخوفه منه . وانتهى الأمر بأن ارتد الاسكندر عن هذا العالم إلى عالمه الدنيوى وقد شاع فى نفسه إحساس غريب هو مزيج من الخوف والقلق معا . وهكذا

نرى أن الخوف والأمل الجنونى والشغف الكبير، أحوال عاطفية تعيش مع بطل الحكاية الشعبية فى مغامراته فى العوالم المجهولة . وليس من الضرورى أن يكون العالم المجهول هو عالم الجن والشياطين والغيلان ، إذ يكفي أن يقابل البطل فى مغامراته البعيدة أناسا يختلفون عنه تماماً فى شكله وفى معيشتهم ، ويراهم أقرب ما يكونون إلى الأشكال الشيطانية . حينئذ يفقد البطل ادراكه لأول وهلة .

أما الحكاية الخرافية ، فالعالم المجهول يتمثل فيها بطريقة أخرى . فهى تعرف الجن والغيلان والنساء الساحرات والمردة ، كما تعرف الموتى فى العالم السفلى ، وتعرف الطيور وصنوف الحيوان الغريبة . ولكن أبطال الحكايات الخرافية يختلطون بهذه الأشكال كما لو كانت مثيلتهم . وهم يقومون - رغم مقابلتها - بواجبهم فى هدوء وثقة ، ويتخيلون المساعدة منها أو يحاربونها ثم يستأنفون سيرهم **فالبطل فى الحكاية الخرافية تنقصه تجربة البعد بينه وبين هذه الأشكال ، كما أنه لا يقابلها مقابلة المتعجب بوصفها ظواهر ، وإنما يقابلها مقابلة المساوم معها ، فهى إما مساعدة له أو** **مناوئة .**

وخلاصة ذلك أن بطل الحكاية الخرافية بطل مساوم فى سبيل الوصول إلى مأربه . وليس لديه الأساس النفسى الذى يدفعه إلى ابتداء العجب من كل ما هو نادر وغريب . كما أنه لا يقوم بمغامراته مدفوعاً بالرغبة فى الوصول إلى ما يجهله ، إنما يصعد جبالا ويخوض بحارا لكي يصل إلى أميرة تسكن هناك ، وهو يود تخليصها من سحرها . أو أنه يقوم بهذه المغامرات لأنه مكلف بتبعية يتحتم عليه القيام بها بنجاح . أما بطل الحكاية الشعبية ، فهو بطل واقعى يعيش حياة واقعية ، ولا يغيب عنه فى الوقت نفسه الإحساس بالعوالم المجهولة التى تحيط به . فإذا قام بمغامرة إلى هذه العوالم المجهولة ، فإنما تدفعه المعرفة وحدها لخوض هذه المغامرات . وما يلبث أن يرتد إلى عالمه الواقعى مدركاً أنه إنما ينتمى إلى هذا العالم المعلوم ، وإن كان للعالم المجهول سيطرة كبيرة عليه .

أى أن الحكاية الخرافية ذات بعد واحد ، أما
الحكاية الشعبية فهي ذات بعدين •

أما الخاصية الثانية التى تختلف فيها الحكاية
الخرافية عن الشعبية فتتمثل فى أن الحكاية
الخرافية مسطحة ، أما الحكاية الشعبية فتتميل
الى العمق الواقعى • فشخص الحكاية الخرافية
أشكال بدون أجساد ، وكانهم يعيشون بلا
واقع داخلى وبلا عالم يحيط بهم • فإذا حكى
الحكاية الخرافية أن البطل جلس يبكى ، فهي
لا تفعل هذا لكى تنقل إلينا حالة نفسية ،
وانما تتخذ من ذلك وسيلة للاستمرار فى
السرد وإدراك الهدف • فما أن يفعل البطل
هذا ، حتى تظهر له الكائنات المساعدة ، فتأخذ
بيده لكى توصله الى هدفه • والبطل لا يمتلك
- نتيجة لهذا الأسلوب التسطيحي - طاقة
من الذكاء ، وانما يمتلك الموهبة المقدرة له
من قبل • ومن خواص هذه الموهبة أنها
مؤقتة وليست دائمة • فهي تظهر فى فترة
الازمات التى يمر بها البطل ثم تختفى بعد
ذلك •

ويندرج تحت هذا الأسلوب التسطيحي فى
الحكاية الخرافية اختفاء الأبعاد الزمنية • حقا
إنها تصور شخصا مسنة وأخرى صغيرة
السن • وتحكى عن الأخ الأكبر والأخ الأصغر ،
ولكنها لا تصور أناسا يعيشون فى الزمن ،
بمعنى أنهم يهرمون ويعيشون الماضى والمستقبل
فالأميرة تنام مائة عام ثم تصحو وهى ما تزال
شابة جميلة ، وكأنها لم تكبر يوما واحدا •

أما الحكاية الشعبية فهي تصور بطريقة
واقعية شخصا واقعية لا ينقصها العمق الجسدى
أو الروحى ، كما أنها تعيش فى الزمن • فهي
تعيش الحياة الحاضرة بما فيها من حوادث وتعيش
الماضى الذى عاشه أجدادها ، وتعيش المستقبل
الذى يعيشه أبناؤها • هذا فضلا عن أنها
تعيش فى المكان الذى تلعب فيه الحوادث دورها
فالبطل ليس فى حاجة الى التنقل الكثير كما
يفعل بطل الحكاية الخرافية • وانما هو فى حاجة
لان يفتح عينيه ويصيح بأذنيه الى الحوادث التى
يعيشها • فهو بطل يرى ويسمع ، فى حين أن
بطل الحكاية الخرافية بطل متجول مقامر •

ولا يعنى الأسلوب التسطيحي فى الحكاية
الخرافية أنه سطحي ، كما أن العمق الواقعى فى
الحكاية الشعبية لا يعنى العمق النفسى • وانما
ينبع هذان الأسلوبان من دافع نفسى محدد ،
سندركه وشيكا - وهو يختلف فى الحكاية
الخرافية عنه فى الحكاية الشعبية • فلا يحق
لبعض أن يتصور - بناء على ذلك - أن الحكاية
الشعبية متطورة عن الحكاية الخرافية • فكثير
من الباحثين يرى على العكس من ذلك أن الحكاية
الخرافية أكثر نضوجا من الناحية الفنية •

وثمة فرق آخر بين النوعين ، هو أن الحكاية
الخرافية تنحو منحى تجريديا على العكس من
الحكاية الشعبية • ذلك أن الاولى لا تنحو الى
تصوير العالم الحسى تصويرا محسوسا ، وانما
هى تخلقه خلقا جديدا وتسحر عناصره ، أى
أنها تخلق عالما خاصا بها • ومثل الحكاية
الخرافية مثل الصورة داخل الاطار ، والتى
تبرز من خلال الأضواء والظلال ، على العكس
من التمثال الذى يستغنى عن هذه العناصر
ويستعاض عنها بالأعماق • • ولهذا فإن الألوان
والمعدن البراق يلعبان دورهما فى الحكاية
الخرافية ؟ فالغابة سوداء ، والأشياء الملزمة
للبطل اما من الذهب أو من الفضة ، الى غير
ذلك • وكل هذا من خواص الأسلوب التجريدى
ومن خواصه كذلك أن الحكاية الخرافية لاتعرف
سوى النهايات : غنى وفقير ، وسىء الحظ وحسن
الحظ ، وشاب ومسن •

وبالمثل يندرج الأسلوب الانعزالي تحت
النزعة الى التجريد • فالبطل منعزل عن الزمان
والمكان ، ومنعزل عن الأهل والأقارب • بل
أن الأحداث الجزئية تبدو منعزلة بعضها عن
البعض • فزوجة الأب القاسية تطرح أمام
ابنة زوجها المسكينة أكواما من الحبوب المختلطة
وتكلفها بفرز هذه الحبوب بعضها عن بعض ،
وأن تتم ذلك فى فترة وجيزة • ثم تأتى الطيور
الخيرة لتساعد الابنة فى أداء مهمتها القاسية ،
بحيث أنها تنجز العمل فى ميعاده • ولا
تستطيع زوجة الأب أن تفسر ذلك ، بل إنها
لا تحاول أن تفسره فتعيد الحدث نفسه ، وكأنه
منعزل عما قبله ، فتطرح أمامها أكواما أخرى
لتفرزها •

لقد ساد الرأى زمنا طويلا أن الحكاية الخرافية وظيفة التسلية فحسب ، فى حين أن الحكاية الشعبية ، بسبب اتجاهها الواقعى ، تهدف الى غرض تعليمى . واذا كان الرأى لم يتغير بالنسبة للحكاية الشعبية ، فان آراء الباحثين قد تغيرت كثيرا بالنسبة للحكاية الخرافية بخاصة بعد أن اختصتها فروع كثيرة من العلم باهتماماتها ، فقد تعرض لها العلماء الأنثروبولوجيون ، وعلماء النفس والأدباء بأبحاثهم ، كل من زاوية اهتمامه الخاص . وبناء عليه فقد انكشف القناع عن أهمية هذا النوع الأدبى ولم تعد وظيفته التسلية كما كان شأنها .

ان الحكاية الشعبية تحكى عن الانسان الواقعى فى غمار الحوادث التى يعيشها . فهى تمزج أحيانا وتكون جادة أحيانا أخرى ، وهى تفتش قلقه ونواحي اهتماماته فى العالم الواقعى وفى العوالم المجهولة التى تحيط به . ومن ثم فهى تنقل هذه الأحوال نفسها الى السامع ، وتتركه وقد أثارته فى نفسه الحيرة والقلق شأنها شأن الأدب الذاتى .

أما الحكاية الخرافية فهى تتحرر من الاحساسات الكهنوتية ، وتتححرر من الحوادث والتجارب الفردية ، ومع ذلك فهى تقدم بوسائلها الخاصة جوابا شافيا عن السؤال الذى يدور بخلد الشعب عن مصيره . وكأنما تود أن تقول للانسان هكذا ينبغي أن تعيش خفيفا متفائلا متحركا مفاعرا ، مؤمنا بالقوى السحرية فى عالم الغموض الذى تعيشه . ذلك لأنها تحول كل ما هو ثقيل فى عالم الواقع وكل ما هو غير مرئى الى أشكال خفيفة مرئية مناسبة فى دائرة الوجود عن طريق التلاعب الحر . اننا لا نرى ما هو خلف الأشياء والشخص ، وانما نراها هى وحدها . كما أن هذه الشخص لا تعرف من أين أنت ، ولا الى أين تسير ، ولماذا جاءت ، ولأى غرض ، ومع ذلك فهى تعيش فى الوجود الكلى لا الجزئى ان الانسان الذى وجد نفسه مهتدا فى حياة لا يدرك لها مغزى ، هذا الانسان الذى يصور غموض هذا العالم وأشكاله الغريبة بطريقة

وهنا نأتى الى الخاصية الأخيرة التى تميز النوعين أحدهما عن الآخر ، وهى خاصية التسامى والتمسك بالحياة ، رغم ما فيها من شرور . فالأشياء والأشخاص تفقد جوهرها الفردى ، وتتحول الى أشكال شفافة خفيفة الوزن والحركة . فالحكاية الخرافية تسمو بأشخاصها فوق الواقع الداخلى والخارجى وهى تفرغهم من عواطف الغضب والثورة والحقد والحسد ، لكى تدخلهم فى غمار الحوادث التى تنتفى عنها صفات الكآبة والظلمة ، وينتفى عنها الاحساس بالتعب ، وحيث ترن - رغم كل ذلك - أصداً أهم موضوعات الوجود الانسانى .

ومقدرة الحكاية الخرافية على التسامى اكسبتها المقدرة على امتلاك الحياة والتعلق بها لا النفور منها . فشخصها تتحرك فى خفة من أجل الوصول الى الهدف . وهى لا تقف فى واقع ثقيل متعب كما هو الحال فى الحكاية الشعبية .

وهكذا نرى أن الأسلوب التجريدى والانعزالي وكذلك الميل الى التسامى ، كلها وسائل تتخذها الحكاية الخرافية لكى تخلع على بطلها صفة الشفافية والخفة ، ولكى تجعله مليئا بالثقة والامل . فهو بطل منعزل ، ولكنه يتحرك فى انسجام مع العالم كله . ولا يعنى انعزاله سوى عزوفه عن تلك الروابط الواهية التى تربطه بالقيم النسبية . ولكنه من أجل هذا السبب نفسه أصبح حرا فى الدخول فى علاقات أخرى جوهرية . ثم تأتى الموضوعات السحرية لتمثل قمة الأسلوب الانعزالي التجريدى . فكل موضوع فى الحكاية الخرافية يتخذ طابعا سحريا عجيبا ، لأن شخصها خفيفة الوزن والحركة ، وهى على أهبة لأن تخوض غمار كل الحوادث ، مهما كانت بعيدة عن تصورات الانسان .

وربما استطعنا أن نتساءل - بعد أن حددنا خصائص كل من الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية - عن وظيفة كل منهما ، فما هى الاحتياجات الانسانية التى تكفيها كل من الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية ؟ وماذا تقدم الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية لسامعيها ؟

ملينة بالثقة وقادرة على الدخول في كل ما يحيط بها من روابط وعلاقات وفي وسعها أن تسيطر على كل ذلك .

ولعلنا نستطيع بعد هذا التوضيح الذي لاغنى عنه لفهم طبيعة شخص هذين النوعين أن نعرض صورة المرأة في كل من الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية . ولنبدأ بالحكاية الخرافية .

لعله من الصور المألوفة في الحكاية الخرافية، أن المرأة الجميلة الطيبة في وسعها أن تحول الانسان الشرير المسوخ في صورة حيوان عن طريق الكلمة الطيبة أو المعاملة الحسنة الى رجل جميل تتزوج به فيما بعد فيعيشان حياة راضية هنيئة . ويعلق نوفاليس ، الكاتب الرومانسي المشهور على ذلك فيقول : « ان الانسان اذا انتصر على نفسه ، فانه يتغلب في الوقت نفسه على الوجود فاذا بعالم السحر يبدو أمامه . ان الدب يتحول الى أمير جميل في اللحظة التي يلقي فيها الحب والرعاية . هذا الحادث ربما حدث ما يشبهه اذا استطاع أن يحب الانسان الشر وينتصر عليه عن طريق هذا الحب . » هذا هو تفسير نوفاليس لهذا الرمز الذي كثيرا ما صادفنا في الحكاية الخرافية . واذا كانت الحكاية الخرافية مليئة بالرموز ، فان الرمز الصادق على أي حال يقبل أكثر من تفسير . ولكننا لا نود أن نحمل الرمز أكثر مما يحتمل فنحن أمام انسان مسوخ في صورة حيوان



قَهْزَه في الحكاية الشعبية ، يعيش في المجال الملحمي للحكاية الخرافية غموض هذا العالم . والاجابة التي تقدمها الحكاية الخرافية عن أحوال الانسان اجابة قاطعة لا عن طريق التفسير والشرح ، وانما عن طريق وسائل عرضها السحرية . وهي لا تهدف من وراء ذلك الى أن تدفع الانسان الى الاعتراف بالواقع الداخلي أو الخارجي أو الى الايمان بشيء ما ، وانما تود لو أن الانسان لم يشغل نفسه بكل هذا ، وعاش خفيفا في الاجواء السحرية ، تلك الاجواء التي رآها الانسان القديم لازمة لحياته ، وما زال الانسان الحديث يراها ضرورية له كذلك .

ولهذا فان الحكاية الخرافية تعد الادب هو المعبر عن الرغبة . وليست هي الرغبة البدائية المقتنة ، ولكنها الرغبة الملحة في تغيير وجود الانسان الداخلي بل وتغيير الوجود كله . وقد تعبر الحكاية الشعبية عن رغبة انسانية وتحققها له في النهاية ، ولكنها تهدف الى تحقيق رغبة جزئية ، وهي تفعل ذلك في الجو الواقعي القائم المحزن .

لقد رأى اندريه بولس الباحث الفولكلوري أن الحكاية الخرافية تستعين دائما في عرضها بالسحر وبكل ما هو رائع . ذلك أن هذا الشيء الرائع هو الضمان الوحيد لوجود الانسان بعد أن ألغاه عالمنا ألا أخلاقي . كما أنه رأى أنها ابتعدت عن الزمان والمكان والشخص التاريخي لأنها كلها معالم هذا العالم اللا أخلاقي . وبذلك أصبحت الحكاية الخرافية صورة معارضة للواقع في ظاهره ولكنها ليست معارضة للواقع الحقيقي كما تؤمن به .

ونستطيع أن نستخلص من ذلك كله أن شخص الحكاية الشعبية تنمو من الثورة العارمة في نفس الانسان ، ومن احساسه بالقوة الاسرة التي تربطه بمن حوله وبما حوله وبالزمان والمكان وبالحوادث التي يعيشها . ومن خلال ذلك تتحرك في واقع قائم ليس في وسعها أن تنفصل عنه . أما شخص الحكاية الخرافية فهي تنمو من الهدوء الداخلي . فهي وإن لم تعرف من أين جاءت وإلى أين تروح ، كما أنها لم تعرف شيئا عن القوى المؤثرة في كيانها ، وكيف تمارس هذا التأثير ، الا أنها

أو في أى شكل قبيح . وهو يظل هكذا في انتظار الانسان الذى يفك عنه السحر . فإذا بالمرأة الجميلة تخلع عنه هذه الصورة المؤلمة وترده الى طبيعته الخاصة به . فهل هذه تجربة انسانية قديمة أم انها رغبة انسانية بالغة فى القدم ؟ انها كلاهما ولا شك . فالرجل الغريب المهدد ، المطرود من المجتمع ، فى وسعه أن يسترد ملامحه الانسانية ، اذا وجد المرأة الانسانة التى تمنحه الحب الصادق ، فتجذبه اليها بدلا من ابعاده عنها ، فإذا بهذا الانسان الطريد يصبح مخلوقا جديدا ، وكان سحرا رائعا خلصه من عذابه وآلامه ، وأضفى عليه جمالا رائعا . اذ أننا نلاحظ أن هذا المخلوق المسوخ يتحول الى رجل أجمل من غيره من الرجال الذين لم يمسخوا .

الا تقدم تلك التجربة صورة صادقة للمرأة التى فى وسعها حقا أن تحول الشر الى خير عن طريق الحب ؟ بل أليست هذه فكرة رائعة يمكن أن تبرزها الاعمال الفنية الذاتية فى أزوع صورة ؟

ولعله كذلك من الصور المألوفة للمرأة فى الحكاية الخرافية ، تلك التى تتزوج برجل يكتنف حياته بعض الغموض . وعلى الرغم من ذلك فهو يحب زوجته ويهيئ لها حياة سعيدة رغبة ، بل ويطرح أمامها كنوزا من الذهب واللاذلى الثمين . ثم هو يحرم عليها بعد ذلك أن تفتح حجرة واحدة فى البيت الذى تسكنه ، ويقدم لها فى الوقت نفسه كل وسائل الاغراء لفتح هذه الحجرة المحرمة ، بأن يقدم لها مفتاحها تصونه معها . وتندفع المرأة لفتح هذه الحجرة . فإذا بها لا تجد سوى ظلام مروع . فتغلق الحجرة وهى تعتقد أن سرها لن ينكشف أمره . ولكن المفتاح يقع من يدها وهى تغلق الحجرة ، وتنطبع عليه بقعة من الدم لا تزول مهما حاولت المرأة ازالته بكافة الوسائل . وتتكشف جريمة المرأة لزوجها ، فإذا بها تفقد كل شيء : تفقد الرجل وتفقد العيشة الرغدة ، ولا تغنم سوى الحسرة والندامة . فهذه صورة أخرى للمرأة التى بدلا من أن تنعم بالهدوء والسعادة التى قدمت لها ، تترك نفسها فريسة للوساوس .

والهواجس الكاذبة ، فإذا بها تفقد كل شيء ولا تجد سوى ظلام مروع .

وهذه صورة ثالثة للمرأة . انها زوجة الصياد الفقير الذى كان يسكن معها فى عش هادئ على شاطئ البحر ، وكانت مهمة الزوج أن يخرج ليصطاد السمك . فيبيع بعضه ، ويأكل بعضه الآخر مع زوجته . ولم يكن الرجل يود أن يغير من حياته قيد أنملة ، أما الزوجة فكانت تعتمل فى نفسها دوافع الطموح والرغبة . وذات يوم خرج الصياد ليصطاد كعادته ، ورمى شبكته فى عرض البحر ، فإذا بسمكة غريبة تطلع فيها وتحدث اليه وترجوه أن يتركها لانها ليست سمكة طبيعية ، ولكنها أمير ممسوخ . فطرح بها الرجل فى البحر ، ورجع خاوى اليدين لزوجته فلما سألته عن رزقه حكى لها مآله . حينئذ ظهرت بوادر الرغبة العارمة فى نفس المرأة . فقد انهالت عليه تأنيبا لانه ترك الفرصة النادرة تفلت من يده دون أن يستغلها . فقد كان فى وسعه أن يتمنى شيئا من هذا الكائن الغريب . ودفعته المرأة لان يرجع الى البحر ويعاود التجربة لعله يجد السمكة الغريبة ويتمنى عليها لزوجته بيتا بدلا من هذا العش الذى تعيش فيه . وفعل الرجل وظهرت له السمكة ، وأخبرها بأن رغبات زوجته لا تنفق مع رغباته فهى ترجو بيتا تسكنه بدلا من هذا العش ، وتحقق للمرأة مطلبها . ثم دفعت المرأة زوجها مرة أخرى لـكى يتمنى لها حصنا ثم قصرا . وتحقق لها كل ذلك وأصبحت ملكة . ولكنها لم تكتف بذلك فتمنت أن تكون الها ، لانه ليس هناك من يفوق الاله قوة ، وعندئذ أجابت السمكة الرجل ، اذهب الى زوجتك فسوف ترى كل شيء . فعندما رجع الرجل وجد أن زوجته قد طارت الى علو شاطئ فى عنان السماء ، ثم هبطت لـكى تسكن العش الاول الذى رفضته .

ان السعى وراء الامل يصنع الانسان ، وفى هذا المجال نجد امرأة الصياد أكثر أهمية وأبعد يقظة من زوجها الذى لم يكن يجرى وراء أى هدف فى حياته . ولكن الخطأ الاكبر الذى وقعت فيه المرأة وحطم حياتها ، هو أنها لم



تفهم من الطبيعة الالهية سوى القوة . ولم تكن تسعى وراء القوة بوصفها وسيلة ، وانما سعت اليها فى حد ذاتها . وليست القوة فى الحقيقة مطلبا شريرا ، فليس هناك انسان يود أن يعيش ضعيفا ، وكلما كان نصيب الانسان من القوة اكبر ، كلما كان تأثيره فى الحياة أبعد مدى ، ولو ان زوجة الصياد عاشت التجربة منذ بدايتها بقلب مفتوح ويدين مفتوحين وادراك واضح وعزيمة صادقة ، ومران فى كل الامور لأمسكت بزمام القوة الايجابية وصعدت درجات السلم فى نجاح . ولكنها كانت تتخبط فى الفراغ من درجة الى أخرى ، حتى ارتدت الى النقطة التى بدأت منها .

على انه يتحتم علينا الا نفهم من هذه الحكاية جانبها السلبي فحسب . فهى ولا شك تخفى جانبا ايجابيا لا يخفى على القارئ . فالزوج الصياد كان يمتلك الصلة بالقوى الالهية ، فقد عاش وحده تجربته مع السمكة ، ولكن كان يعيش بلا بصيرة وبلا وعى . لقد استقبل الموهبة السحرية استقبالا سلبيا . فلم يحاول أن يساوم مع القوى المساعدة أو حتى يتعرف عليها . وفى مقابل ذلك كانت زوجته تعيش فى المجال الانسانى فى وعى ويقظة ، فسيطرت على زوجها وكانت هى التى تدفعه للحركة . وكل عيبها أن رغباتها تجاوزت الجزء الى المطلق .

ان الادب الخرافى ملىء بالحكايات التى يقف فيها الرجل فى الجانب السلبي بالنسبة للمرأة لقد طلبت فتاة من القوة السحرية التى عرضت مساعداتها عليها ، طلبت أن تمنحها فى بادىء الامر بقرة ثم بيتا صغيرا ثم ملابس فاخرة ورياشا ، وأخيرا طلبت منها الرجل . ثم تلك التى تزوجها عفريت وجسها داخل صندوق

يحمله اينما ذهب حتى لا تخونه زوجته ، ولكنها مع ذلك خانتها مائة مرة . وكانت علامة كل خيانة خاتما ، فاصبح معها مائة خاتم كانت تطلع عليها كل من تود مصادقته، ساخرة من زوجها .

وبعد ذلك فان الحكاية الخرافية عبرت فى وفرة عن اللاوعى الباطنى الذى تعيش فيه الفتاة فى فترة البلوغ . وربما غاب هذا الفهم عن كثير ممن تخدمهم الحكاية الخرافية بتناولها للموضوع تناولا سحرى تجريديا . ولكنه لم يغيب عن دارسى الحكايات الخرافية سواء اكانوا من الادباء ام من دارسى علم النفس .

وربما كانت قصة الفتاة التى تخطفها جنية أو ساحرة فى سن النضوج السابق للزواج، وتأسرها داخل قلعة بعيدة وراء البحار وفى أعلى قمم الجبال . ربما كانت هذه الحكاية نموذجا لغيرها من الحكايات التى كثيرا ما ترد فى مجموعات الحكاية الخرافية فى جميع أنحاء العالم . ومن أوصاف هذه القلعة أنها خالية من الابواب ، وليس بها سوى شباك واحد فى أعلاها تدخل منه الجنية متسلقة على شعر الفتاة بعد أن تنادىها من أسفل لكى تسدل اليها شعرها الذهبى ، ثم يقترب الامير الجميل متجولا حول القلعة . فيسمع صوت غناء الفتاة ويشاهدها من أسفل ويقع على التو أسير حبها ولكنه لا يمكنه الصعود اليها الا بعد ان يكتشف الطريق الذى تصعد فيه الجنية ، فيستخدمه فى غيابها ويصعد الى الفتاة التى يصيبها الذعر فى بادىء الامر ، ثم ترتضى فى أحضانه بعد ذلك وتكتشف الجنية الامر ، فطرد الفتاة من القلعة وتلفها فى سحابة وتتركها تتجول فى قلب الفضاء حتى تهبط فى مكان ناء يخلو من البشر وتلد الفتاة طفليها من الامير الذى زارها . وأما الامير فتصيبه الجنية بالعمى . ولسمكته

يتحسس طريقه ويصل الى الفتاة مقتفيا اثر صوت غنائها • وتجتمع به الفتاة وتبكي • فتسقط قطرة من دموعها على عيني الامير فيرتد مبصرا • حينئذ يجتمع شملهما وتعيش الاسرة فى سعادة الى الابد •

ان الحوادث الجزئية التى تمر بها الفتاة فى هذه الحكاية وما شابهها من حكايات ، انما هى رموز للاحوال اللاواعية التى تعيشها منذ ان تبدأ فى النضوج حتى تتزوج ، ونلاحظ ان الفتاة تجتاز المراحل المختلفة ، مرحلة بعد الاخرى ، وان تم هذا الاجتياز فى الم وقلى • لقد استولت الجنية على الفتاة من أمها ، لان الام سرقت النبات الذى اشتتهه أثناء فترة حملها من حديقة الجنية • وقد تمت عملية السرقة فى حالة من الرغبة العارمة ومن الخوف والقلق • ولكن كان على الام ان تدفع ثمن ذنبها بأن تسلم الفتاة للجنية فى سن الثانية عشرة أى فى فترة بلوغها • ومعنى هذا ان الام بسبب رغباتها الذاتية ، دفعت بالفتاة لان تعيش فى القلعة النائية ، أى داخل لاوعياها • ولكن الفتاة سرعان ما اعتادت الحياة داخل القلعة ونسيت أمها ، وصارت تقتل الوقت بالفناء وبالاعمال الاخرى • أى انها بدأت تتحلل من رابطة الام وروابط الطفولة ، ثم تخلصت الفتاة من الجنية ومن أسر القلعة بعد ذلك ، وان تم هذا فى عذاب والم ، وذلك حينما ظهر الامير فى حياتها ومنحها الحب • ومعنى هذا ان الفتاة بدأت تدخل فى مرحلة ثالثة تحررها من المرحلة الثانية • ولم يكن أسر الفتاة وصعود الامير اليها ، وما أصيب به من عمى ، ثم تجوالها الطويل وهى ملفعة فى سحابة لم يكن كل ذلك سوى وسيلة للوصول الى المرحلة الثالثة ، مرحلة السعادة البالغة • لقد تحتم على الفتاة ان تتعذب لكى تتحرر من الماضى ، وتتبع الامير وتصبح أما وملكة •

وبعد كل هذه الصور التى عرضناها للمرأة لم تنس الحكاية الخرافية أن تصور المرأة الشريرة متمثلة فى زوجة الاب القاسية والاخوات الحاقدا • أولئك اللاتى يحققن على ابنة الاب الجميلة ، فيهملنها ويكلفنها بأقذر الاعمال وأقساها ، ويحاولن أن يحلن بينها وبين الفرص الجميلة ، ولكن ما يلبث أن يجازى الشرير بشره ، فى حين يلقي الطيب خيرا كبيرا جزاء طيبته •

وهكذا نرى أن النماذج التى تقدمها الحكاية الخرافية للمرأة ليست سوى نماذج انسانية حقيقية ، وان تلفعت برداء السحر والخرافة ، وكلها تنبع ولاشك من احتياجات الانسان النفسية ولا يسعنا سوى أن نحيل القارئ الى قراءة نماذج من هذه الحكايات متمثلة مرة اخرى فى حكاية « الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس » ، وحكاية « أنس الوجود مع محبوبته الورد فى الاكام » وهما حكايتان فى الف ليلة وليلة ، لكى يدرك كيف أن الأسلوب الانعزالي التجريدى التسطيحي وسيلة رائعة تستعين بها الحكاية الخرافية لتصوير نماذجها تصويرا سحريا خفيفا ، بعيدا عن ثقل العالم الواقعى وكآبته •

فاذا تركنا الحكاية الخرافية الشعبية ، فاننا ننتقل من علو شامق هابطين الى الارض ، ذلك لاننا ننتقل من عالم السحر الغريب الى عالم الواقع المألوف • فاذا شئنا أن نقدم نماذج للمرأة من خلال ما سبق أن ذكرناه عن الحكاية الشعبية ، فاننا ننتظر أن تكون هذه النماذج مرتبطة فى حركاتها وتصرفاتها بالواقع الذى تعيشه • فالمرأة التى يخونها زوجها لا تنتقم لها القوى الغيبية ، بينما تظل هى امرأة جميلة لا تعرف أثرا للحقد والانتقام ، وانما تتصرف تصرفا واقعيا صرفا • فتظل تبحث عن أقذر رجل فى بلدتها لكى تخون

فأنت شجاع وعادل وقوى • غدا ستبلغ الواحد والعشرين من عمرك ، وعمّا قريب ستصبح ملكا • وحتى يأتى هذا اليوم ، خذ ما شئت من الحیول ، وما شئت من الذهب واخرج للقنص ، واستمتع بحياتك، ولا تنس أن تصلى للآله ، وأن تبحث لك عن زوجة صالحة • فى خلال ستة أشهر ينبغي عليك أن تكون متزوجا • وكانت الام جالسة وهى تصغى لهذا الحديث • وما أن نطق الملك بالكلمات الاخيرة ، حتى قالت لنفسها : « بعد ستة أشهر لن تكونى بعد ذلك سيدة القصر • » فلما انصرف الملك قالت لابنها : « استمع الى يا ولدى : اخرج الى القنص كما قال لك والدك ، وخذ ما شئت من الحیول والذهب واستمتع بحياتك ، وصاحب من شئت من النساء • ولكن لا تتزوج فأنت ما تزال صغيرا • » ولم يرد الابن على قولها ولكنه طأطا راسه •

وبعد وقت علم الملك أن ابنه لم يعثر بعد على فتاة يتزوجها • فقال له : « اذا كنت يا ولدى تتوانى فى الزواج ، فسوف أبحث لك عن الفتاة التى تصلح أن تكون زوجة لك • » وبعد أيام دعا الملك صديقا له مع ابنته • وأعجب الولد بالفتاة وأحبها وقرر أن يتخذها زوجة له • وسعد الأب بهذا القرار وشرب مع ابنه نخب سعادته • وكانت الام جالسة ترى وتسمع • فقالت على التو : « ونخبى انا ، ألا تشربانه ؟ » وسرعان ما أفرغت الحُمْس فى الكؤوس وشرب الجميع نخب الام • وما كاد الأب يشرب كأسه حتى تغير لونه وسقط على الارض ميتا •

لم يعرف الابن شيئا مما حدث • ونام فى حجرته حزينا بعد أن دفن والده • فاذا بشبح أبيه يظهر له ويقول : « ان أمك أعطتنى السم انك أنت الملك ، فانتقم لى • » واستيقظ الابن

زوجها معه ، كما سبق أن خانها مع خادمته • (حكاية الحشاش مع حريم بعض الاكابر - ألف ليلة وليلة) • والمرأة اذا احبت ، لا تعيش حياة الحب فى جو من السحر ، وانما تظل تنتظر وتقاسى العذاب النفسى حتى يحضر لها حبيبها المهر اللازم ويفوز بها • وقد تكره المرأة زوجها وتمرد عليه وهى تشعر بقوة شخصيتها وبأنها تستطيع أن تفعل ما يعجز عن فعله • ولكنها لا تنصرف تصرف زوجة الصياد ، تلك التى خاضت تجربتها فى حركات خفيفة بعيدة عن الانفعال الانسانى الواقعى ، وانما تفعل كما فعلت الأميرة ذات الهمّة فى السيرة المعروفة باسمها • لقد كانت ذات الهمّة تكره ابن عمها بسبب ضغائن قديمة ، أما ابن العم فكان يحبها حبا عارما الى درجة أنه استعان بكبار الرجال لكى يزوجه بها • ولكن ذات الهمّة أصرت على رفضه بخاصة بعد أن خدعها ودخل بها فهجرته وأرادت أن تؤكد له قوّة شخصيتها • ومن ثم فقد أصبحت ذات الهمّة بطلة مرموقة، بل زعيمة على جيش كبير • وبذلك أصبحت ذات الهمّة مثالا للمرأة التى تثبت وجودها فى الحياة عن طريق العزم والنضال والايمان •

والحكاية الشعبية لا تعرف الرموز فى وفرة كما تعرفها الحكاية الخرافية • فاذا حكّت عن مسائل نفسية تختص بالمرأة ، فلا ترمز لذلك، وانما تحكى عن الحدث بتفصيلاته المتعددة وبطريقة واقعية • ولعل القصة التالية تبين لنا ذلك :

يحكى أن ملكا قويا كان يحكم فى مملكة من الممالك : وقد كان هذا الملك عادلا كريما طيب القلب بقدر ما كان قويا • وكان لهذا الملك ولد قسا عليه فى تربيته حتى يصلح لان يكون ملكا قديرا مثله فيما بعد • ولما بلغ الابن الواحد والعشرين من عمره قال له أبوه : « استمع الى يا ولدى ، انك تعرف مقسّدار حبي لك ،

مذعورا ، وهب من فوره ، وامتنطى صهوة جواده وذهب الى صديق عزيز لديه ، وقرع بابه وقال له : « استمع الى يا صديقى ، ان الحظ العاثر يقتفى أثرى ، اننى ذاهب الى حيث لا أدري ، اذهب فى الصباح الى محبوبةى واخبرها بذلك . وبلغها كذلك أن تسكن الدير فانا لن أبحث عن زوجة بعدها . ثم خرج وهو يقول : « لبيك يا والدى ، سوف انتقم لك » . وخرج الشاب هائما على وجهه ، وعاش فترة بعيدا عن وطنه . ولكن الشبح ظهر له مرة أخرى وأعاد عليه عبارته السابقة ، فقرر الابن ان يرجع الى قصر أبيه ، ولكنه زار صديقه من قبل وسأله عن محبوبته . فأخبره بأنها توفيت فى الدير . فسأله عن أمه ، فقال له ، انها ماتزال تعيش وأصبحت ملكة على البلاد . فدخل الابن القصر ، وقابلته أمه وسألته عما كان يفعل أثناء تلك الغيبة الطويلة . ولكنه قبل أن يجيب عن سؤالها ، طلب منها أن تعال له الطعام لأنه جائع ، فلما جلس لياكل معها قال لها : « انك يا أمى تريدان أن تعرفى ما فعلته خلال تلك الغيبة الطويلة . لقد كنت أتجول فى أنحاء العالم . وقد تزوجت وغدا ستكون زوجتى هنا معنا ، فلما سمعت الام ذلك قالت له : « سوف تأتى زوجتك غدا ، انه لشيء جميل حقا ، هيا اذن نشرب نخب سعادتكما » . ولما سمع ذلك الابن ، انتزع من وسطه خنجرا وقال لها : « اسمعى منى يا أمى : انك ترعيبين فى اعطائي السم : وأنا أسامحك على ذلك .

اما أبى فلن يغفر لك . لقد ظهر لى شبحه أكثر من مرة وطلب منى أن انتقم له ، فاذا لم تشربنى الكأس الذى أعددت له فسوف اقتلك بخنجرى ورفعت الام الكأس وشربته . فلما جاءت على آخره ناداها : « أطلب منك العفو يا أمى المسكينة » . ولكنها اجابت : « لا . لن أصفح عنك » . ثم تغير لون الام وسقطت جثة هامدة ، اما الابن فقد تلا صلواته وامتنطى صهوة جواده ، وخرج فى الليل المظلم ، ولم يره أحد بعد ذلك .

وصورة المرأة هنا ليست غريبة عن صورة والدة هاملت أو والدة أوريستوس . وهما الصورتان اللتان عبر عنهما الادب الذاتى أروع تصوير ، كما أنها هى بعينها والدة فتاة الحصن ومع ذلك فالحكاية الشعبية تصورهما فى صورة تختلف كل الاختلاف عن الصورة الأخرى . فهى واقعية تماما على خلاف الحكاية الخرافية . وهى موضوعية للغاية على عكس الادب الذاتى ومع ذلك فان السرد الموضوعى المباشر نقل الينا كل حركة وكل انفعال . وبعد فلعلنا استطعنا أن نقدم نماذج متنوعة للمرأة فى كل من الحكاية الخرافية والشعبية . ولعل القارئ يدرك بعد ذلك كيف ان الادب الشعبى غنى بالنماذج الانسانية ، سموا أصورها فى سحر الغموض أم بطريقة موضوعية واقعية .

د . نبيلة ابراهيم

علم النفس ... والفنون الشعبية

الشخصية في الحضارة

بقلم :

الدكتور مصطفى سويرف



الحضارية المختلفة أحد هذه الموضوعات التي تتمثل فيها جراحة علماء النفس المعاصرين ، كما يتمثل فيها قدر معقول من انتصاراتهم العلمية التي تبرر ازدياد طموحهم واملهم فيما يمكن أن يحققوه في المستقبل القريب .

ولما كان هذا الموضوع يبدو من بين الأسس العلمية التي لا يمكن اغفالها عند اقيام بأية دراسة جادة في ميدان الآداب والفنون الشعبية ، كما أنه لا يمكن تصوّره آخذاً بأسباب التقدم والتعمق دون مزيد من الاعتماد على أنواع معينة من التحليل العلمى لمادة هذه الآداب والفنون (واعتنى بوجه خاص

شهدت الدراسات النفسية منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية تطورات متلاحقة واسعة المدى وعميقة الدلالة في تحسين طرق المشاهدة المضبوطة لمظاهر النشاط النفسى ، والتقدم بوسائل البحث التجريبي في كثير من الجوانب المعقدة لهذا النشاط والتمكن من مزيد من التعمق والدقة في تحليل حصيلة التجارب والمشاهدات ، وذلك بفضل الاحتكام المتزايد الى أساليب التحليل الاحصائى التي من شأنها أن تطلع الباحث على تشابكات في درجة يقينه في صحة الاستنتاجات التي يصل إليها ، أو بعبارة أخرى درجة احتمال الخطأ في هذه الاستنتاجات .

وكان من جراء ذلك أن ازداد علماء النفس جراحة على التقدم بأساليبهم العلمية نحو مجالات لسلوك الإنسان وخبراته بالغة التعقيد يحاولون الكشف عن النظام الاساسى لهذا الواقع النفسى أو النفسى الاجتماعى لم يكن لهذا السلوك وهذه الخبرات ومن هذا القبيل مائشده منذ أواخر الأربعينات من زيادة الاقدام على دراسة العمليات العقلية والشروط النفسية الاجتماعية التي تؤدي الى الإبداع والابتكار في الفن والعلم والتكنولوجيا ، ومن هذا القبيل أيضا مانلحظه من اقبال متزايد على دراسة الاشكال المختلفة للتفاعل الاجتماعى بين الفرد والجماعة للوصول الى ادق صياغة للقوانين الأساسية التي تنظم هذا التفاعل تحت الشروط المختلفة .

وتعتبر دراسة الشخصية الانسانية ، وخاصة من زاوية تشكيلها بفعل العوامل



التحليل الاحصائي لمضمون هذه المادة ،
لذلك رأيت أن أكتب عنه لقراء هذه المجلة ،
وأرجو لهذا الحديث أن يوفق توفيقاً مزدوجاً
فينقل للقراء لمحة عن طبيعة هذه الدراسات
النفسية الاجتماعية وقيمتها ، ويستثير الهممة
لدى بعضهم نحو اعداد المادة الشعبية
بالصورة التي تيسر القيام بهذه التحليلات
العلمية ، مما يعود على ميدانهم وميدان
الدراسات النفسية بالنفع المحقق .

الشخصية الانسانية

والصورة التي ترسم بها الشخصية
الانسانية أمامنا نتيجة لعدد كبير من البحوث
التجريبية الإحصائية الحديثة يمكن أجمالها
في الوصف التالي : ان لهذه الصورة جانبين
رئيسيين : أحدهما جانب الوظائف أو مظاهر
السلوك المختلفة التي يقوم بها الشخص ،
كالادراك بأشكاله المختلفة البصرى والسمعى
... الخ ، والنشاط الحركى بأبعاده المتعددة
كالسرعة والدقة وتنظيم الشعور بالتعب ...
الخ ، والنشاط الانفعالى ، وعمليات التفكير ،
والكلام أو الوظيفة اللغوية ، الى آخر هذه
الوظائف جميعاً . هذا هو أحد جانبي الصورة .
والجانب الآخر هو قوالب التنظيم الأساسية
التي نستشفها وراء نشاط هذه الوظائف ،
أو بعبارة أكثر تفصيلاً ان العلماء يحدثوننا في
هذا الجانب الآخر من الصورة عما يسمونه
بالأبعاد الرئيسية للشخصية والانماط أو
الطرز المختلفة التي تنتج عن ائتلاف هذه
الأبعاد بطرق وينسب متباينة .

ان الشخصية في نظر علماء النفس
المعاصرين شديدة الشبه بالنظام الشمسى ،
المظاهر الجزئية في هذا النظام هي الكواكب
والنجوم وسائر الأجرام المعلقة فيه بما يرضه

من آلاف التغيرات في مواضعها في كل لحظة ،
يمائل ذلك في الشخصية وظائفها المتعددة بما
تعرضه من مظاهر للنشاط لا أول لها ولا آخر ،
وراء المظاهر الجزئية لمشاط الكواكب
والنجوم يستشف علماء الفلك عدداً من قوالب
التنظيم هي الأفلاك أو المسارات ، تماماً كما
يستشف علماء النفس وراء مظاهر نشاط
الوظائف المختلفة عدداً محدوداً من أبعاد
الشخصية تنتظم من خلالها تلك المظاهر التي
لا حصر لها . هنا وقبل أن نعبر هذا التشبيه
ينبغى لنا أن نذكر بوضوح أن علماء النفس
عندما يتحدثون عن أبعاد الشخصية لا يرون
لهذه الأبعاد وجوداً واقعياً أكثر مما يرى ذلك
علماء الفلك بالنسبة لأفلاكهم . فأبعاد
الشخصية وأفلاك السماوات ليست سوى
قوالب ينتظم من خلالها نشاط الوظائف
النفسية والأجرام السماوية ، لا يشاهدها
الباحث مباشرة ، ولكنه يستنتجها ، ومع
ذلك فهو لا يخلقها خلقاً .

أبعاد الشخصية الانسانية

ولنترك الآن التشبيه الى مزيد من توضيح
الصورة الأصلية . كيف تنتظم الوظائف
النفسية في هذه الأبعاد الأساسية التي نتكلم
عنها ؟ نضرب مثلاً بوظيفة الادراك البصرى
وكيف تنتظم من خلال أحد الأبعاد الرئيسية
التي أمكن استخلاصها في عدد كبير من
البحوث الحديثة ، وهو البعد الذى يسمونه
باسم طرفيه « الانطواء الانبساط » . اذا
عرضت على شخصين قصاصة ورق ملونة
باللون الأحمر ، وطلبت من كل منهما أن يركز
النظر عليها لمدة ثلاثين ثانية ، ثم يرفع بصره
عنها ويركزه مباشرة على ورقة بيضاء فان كلا
منهما لا يلبث أن يخبرك بأنه يرى الآن كان
بقعة ملونة باللون الأخضر ارتسمت أمامه على

الورقة البيضاء . اعد التجربة مستخدما قصاصة ورق ملونة باللون الأخضر ، عندئذ لا يلبث الشخص أن يشهد أمامه على الورقة البيضاء بقعة ملونة باللون الأحمر . هذه الظاهرة ، ظاهرة رؤية لون جديد على الورقة البيضاء (وهو في الواقع لا وجود له) نسميها ظاهرة « الاحساسات اللاحقة العكسية » . والقاعدة الاولى التي تحكمها هي أن البقعة اللونية التي تكون مضمون هذا الاحساس اللاحق يكون لونها مكمل للون الاصل الذي شهدناه على القصاصة الملونة ، والمقصود باللون المكمل أنه اللون الذي اذا امتزج باللون الاصل حصلنا على اللون الرمادي . وهكذا يؤدي أبصارنا (وتركيزنا على) اللون الأحمر الى « احساس لاحق » أخضر ، وأبصار اللون الأخضر يؤدي الى « احساس لاحق » أحمر ، والأزرق الى أصفر ، والأصفر الى أزرق ... الخ . على أن هذه القاعدة الاولى لا تنهنا في هذا السياق كثيرا ، ولو أنها شيقة وملفتة للنظر لا شك في ذلك .

انما الذي يهمنا هو قاعدة ثانية نعريف بمقتضاها أن « الاحساس اللاحق » يمكث مدة معينة ثم لا يلبث أن يختفى ، وأن هذه المدة تتفاوت من شخص الى آخر ، فتكون أقصر عند البعض (حوالى ١٢ ثانية) منها عند البعض الآخر (حوالى ١٨ أو ٢٠ ثانية) . فاذا كررنا اجراء التجربة عدة مرات على عدد من الاشخاص فان كلا منهم يحتفظ بترتيبه (من حيث طول مدة الاحساس اللاحق) ثابتا بالنسبة للآخرين الى حد كبير .

هناك تجارب أخرى كثيرة يمكن اجراؤها داخل مجال ظواهر الإدراك ، وخارج هذا المجال (مثلا في مجال سرعة التعلم لمهارات حركية بسيطة ، وسرعة الملل ، ومضنون

احكام المفاضلة ... الخ) ، وهناك مظاهر في سلوك الأفراد يمكن مشاهدتها وتسجيلها بدقة دون حاجة الى التجريب ، هذه جميعا تلتقى معا لتعطى للباحث فرصة أن يستشف وراءها أنواعا من الاتساق لا يمكن تجاهلها . فمثلا الشخص الذي يمكث لديه الاحساس اللاحق في تجارب الألوان فترة قصيرة نسبيا ، نجده غالبا هو الشخص الذي يمكث لديه الاحساس اللاحق في تجارب ادراك الحركة فترة قصيرة أيضا ، وهو الذي اذا حاولنا أن نعلمه احدى المهارات اليدوية البسيطة يستغرق وقتا طويلا نسبيا لكي يتقنها بدرجة معينة ، وهو الذي اذا أجرينا عليه احدى تجارب الملل فانه يبسدى مظاهر الملل بسرعة ، واذا أجرينا عليه احدى تجارب احكام المفاضلة فان معظم احكامه تميل الى مجارة الجماعة القريبة منه والمواجهة له فيما تذهب اليه هذه الجماعة ، فالمجارة بهذا المعنى الضيق هي القيمة الرئيسية التي تملئ عليه أوجه تفضيله ، وهو في الحياة العامة أقرب الى الاندفاع والعجلة منه الى الروية والتدبير ، وألرب الى أخذ أمور العمل والعلاقات الاسانية مأخذ الخفة بدلا من أن يحمل الهم لكل صغيرة وكبيرة ... الخ .

من الجلى أننا نواجه هنا مجموعة من المظاهر الجزئية لسلوك الناس (او لنشاط الوظائف المختلفة لديهم) تتجمع معا بطريقة معينة أو في اتجاه معين وليس بأية طريقة أو في أى اتجاه . وتتضح هذه الحقيقة بصورة اشد جلاء اذا استعرضنا أشكال التجمع (فيما يتعلق بمظاهر السلوك التي ذكرناها) عند أعداد كبيرة من الأفراد عندئذ يتبين لنا أن المسألة بالفعل ليست مسألة تجمعات عشوائية ، انما هي تكشف عن مبدأ أساس للتظيم ، هذا المبدأ يمكن تصويره كما لو كان

«الذكاء» • ولا يزال الباب مفتوحا أمام الباحثين لاستخلاص أبعاد أخرى لم تتضح معالمها بعد ، ولاحداث تعديلات في فكرتنا عن الأبعاد التي أصبحت معروفة لنا الى حد كبير .

وبستطيع القارئ الآن أن يتصور ماذا يعنى الباحث المعاصر عندما يتكلم عما يسميه طراز أو نمط الشخصية ، فهذا الطراز أو النمط إنما يحدده الموضع الذى يشغله الفرد على كل بعد من هذه الأبعاد الأساسية المحدودة العدد • فإذا عرفنا أن هذه الأبعاد مستقلة بعضها عن البعض ، بمعنى أن كونى أشغل موضعا معينا على أحدها لا يعنى بالضرورة أننى أشغل موضعا محددا على أى بعد آخر ، إذا عرفنا ذلك تبين لنا أنه من الوجهة النظرية لانهاية لامكانيات التباين بين الانماط • فإذا تخيل كل منا نفسه فى موقف من يحاول أن يحدد موضعه على كل من هذه الأبعاد وتأملنا ماذا يعنى ذلك بالنسبة لما نشعر به من أن لكل منا شخصيته الفريدة التى لا يمثلها الا هو تبين لنا كيف أن عالم النفس الحديث لا يغفل عن فردية الفرد بل على العكس من ذلك يواجهها بلا مواربة ، لكن الشيء الممتع حقا أنه يتفد الى تفسيرها دون التنازل عن قواعد البحث العلمى التى تسعى أساسا الى العمومية •

الحضارة والشخصية الانسانية

الى هنا وكيفى هذا الحديث عن الشخصية كما ترسمها أمامنا خلاصة عدد كبير من البحوث التجريبية الاحصائية الماصرة • ولنعد الى اثاره النقطة الرئيسية التى أدت بنا الى الاسترسال فى هذا الحديث ، ونعنى بها مسألة تشكيل الحضارة للشخصية الانسانية ، كيف يمضى الباحثون فى دراسة الموضوع ، وهل من سبيل الى تقييم اجمالى

خطا أو بعدا ممتدا بين طرفين ، أحدهما تبدو عنده جزئيات الصورة بالشكل الذى رسمناه ، والآخر تبدو عنده هذه الجزئيات وقد انعكست (فالاحساسات اللاحقة تمكث أطول مدة ممكنة ، والتعلم يتم فى مدة قصيرة نسبيا ، والمثل تظهر آثاره ببطء واضح ... الخ) • ومن انظر الاول الى الطرف الثانى يتم الانتقال بصورة تدريجية فى كل مظهر مما ذكرنا • هذا الخط أو البعد الذى نستخلص ونحدد مواضعه المختلفة نتيجة لتتبعنا أنفعيرات شكل التجمع هو الذى يطلق عليه علماء النفس اسم « بعد الانطواء » الانبساط • وهنا أود أن أنبه القارئ الى أنه ليس هناك ما يدعوه الى أن يحمل كلمة « الانطواء » معناها الشائع فى الكلام اليومي وهو الميل الى العزلة عن الناس • فهذا التحميل خطأ الى حد كبير ، إنما يعنى علماء النفس بالانطواء ازدياد طاقة انتبيه فى المستويات العليا للجهاز العصبى المركزى ، مما يجعل الشخص شديد التنبه الى احساساته ومشاعره وأفكاره وقيمه التى يرتضيها على أسس قد تختلف عن المجازاة • وليس من الضرورى أن يس تبع ذلك الميل الى العزلة • ولعله كان من الأفضل لهؤلاء العلماء لو أنهم انتقوا اسما آخر للبعد الذى نحن بصددده ، ولكن لأسباب تاريخية (لا محل لتفصيل القول فيها هنا) حدث ما حدث •

على أية حال هذا مشال لبعد من أبعاد الشخصية كما تحدده أو تفضى اليه مجموعة كبيرة من بحوث علم النفس الحديث • وثمة أبعاد أخرى أمكن تحديدها ايضا ، وكما هى العادة يسمى كل بعد بالرجوع الى طرفيه ، من هذه الأبعاد مثلا « الاتزان الوجدانى ... العصابية » ، وبعد ثالث يسمى «مطابقة الواقع ... الذهانية » ، وبعد رابع جرت العادة بتسميته باعتباره طرفه الايجابى هو

لما انتهوا اليه من نتائج ، وأين يأتي دور المادة
الشعبية في كل هذا ؟

أما عن السؤال الاول ، فهناك طريقتان
أساسيان يسلكهما الباحثون عند دراسة
الشخصية في كل من المستويين اللذين
ذكرناهما ، اعنى مستوى الوظائف ومستوى
الأبعاد ، ويتلخص أحد الطريقتين فى دراسة
عملية التشكيل ذاتها ، أثناء وقوعها على الفرد
فى عينة ممثلة لمواقف الحياة اليومية ، ويوزع
الدارس هنا جهده بين جانبى العملية ، وهما
طرق التأثير الواقعة على الفرد من جانب
القوى (الانسانية وغير الانسانية) الممثلة
للإطار الحضارى ، هذا من ناحية ، ومظاهر
التأثير الصادرة عن الفرد ردا على هذه الطرق
من ناحية أخرى . ويتلخص الطريق الآخر فى
دراسة أشكال السلوك وأبعاد الشخصية
وانماطها الشائعة فى عدد من المجتمعات ذات
الاطر الحضارية المختلفة ، ومحاولة تحليل
الاطار الحضارى الى أبعاده المختلفة (وهنا
يظهر مفهوم الأبعاد مرة أخرى لكنه فى هذه
المرة يرتبط بالحضارة) ، ثم محاولة الكشف
عن طبيعة الصلة بين أنماط الحضارة وبين
الأنماط الشائعة للشخصية .

بعبارة موجزة ان الدارس فى أحد الطريقتين
يركز انتباهه على خطوات التشكيل أثناء
تتابعها ، وفى الطريق الآخر يتجه مباشرة الى
نتيجة التشكيل يتناولها بالتحليل والربط بين
الجوانب التى يكشف عنها هذا التحليل فى
كل من الشخصية والحضارة . وفى كل من
الطريقتين يجد الدارس نفسه مضطرا الى
مزيد من الاعتماد على وسائل قياس الوظائف
النفسية وطرق التحليل الإحصائى الحديثة
إذا أراد لتأنيده أن تقوم على قدمين راسختين
فوق أرض صلبة ، كما يجد نفسه وجها لوجه

أمام عدد من الصعوبات المنهجية البالغة
التعقد التى لابد له من التغلب عليها لى
يستطيع مواصلة السير فى طريقه .

وقد أجرى بالفعل عدد كبير من الدراسات
باتباع أحد هذين الطريقتين ، والنتيجة لهذه
الجهود يمكن إجمالها فى النقاط التالية :

أولا : انصرفت معظم الجهود الى دراسة
تشكيل الحضارة للوظائف النفسية (والنفسية
العضوية) المختلفة للفرد . ولذلك فقد
أصبح لدينا الآن عدد كبير من الحقائق المعروفة
فى هذا الصدد بدرجة عالية من اليقين .
وهذه الحقائق تدل على أن معظم وظائفنا النفسية
العضوية مثل المتوسط العام لمستوى ارتفاع
ضغط الدم) يخضع للتشكيل الحضارى
بصورة ملحوظة . الا أن هناك أيضا ما يؤكد
وجود مظاهر للسلوك تصدر عن الأفراد فى
جميع الحضارات التى عرفها الدارسون وأن
المسألة ليست نسبية مطلقة . ومع ذلك فجهة
البحث فى ثوابت السلوك متخلفة كثيرا إذا
قورنت بجهة البحث فى متغيراته .

ثانيا : اتجه قليل من الباحثين الى دراسة
تشكيل الحضارة لأبعاد الشخصية . والكشف
عن القدر الثابت والقدر المتغير من هذه
الأبعاد فى الحضارات المختلفة . ويمكن القول
بأن هذا الاتجاه بصورته التجريبية الدقيقة
لم يبدأ الا فى خلال السنوات الخمس أو
السبع الأخيرة . ويدل كثير من الدلائل على
أن هذا النوع من البحوث سيؤدى خدمة
هامة للميدان ، اذ يبدو من خلال العدد
القليل من البحوث المنشورة فى هذا الاتجاه
أنه من الممكن الوصول الى أبعاد أساسية
تصدق على الشخصية فى عدد من الحضارات
المختلفة ، فإذا صح ذلك فهو خطوة منهجية
هامة الى الامام ، لأن هذه الخطوة من شأنها



الأدب والفنون الشعبية في هذا الميدان يأتي في أكثر من موضع . إلا أن المسألة تحتاج الى قدر كبير من الاحتياط في افتراض الفروض المفسرة أو الأخذ بالمسلمات الشائعة .

فالأدب والفنون الشعبية يمكن النظر إليها باعتبارها عنصرا من عناصر الاطار الحضاري، وبالتالي يلزم الباحث في موضوع تشكيل الشخصية أن يكرس جزءا من جهده لتحليل مقومات هذا العنصر وبيان كيفية نفوذ آثاره الى وظائف الشخصية مقدما بأن هذه المجموعة المحددة من الأقاليم والزخارف والألحان الشعبية التي سيتناولها الدارس بالبحث لها بالفعل وجود في الواقع النفسي لجمهور الأفراد الذين يستمد من فحصهم معلوماته عن طراز الشخصية الشائع . فهل هذا صحيح ؟ ان ما نقصده بوجود أثر شعبي معين في الواقع النفسي لجمهور معين هو أن يكون أفراد هذا الجمهور ممن يتعرضون لفعل هذا

أن تمدنا باطار أساسي واحد يمكن من خلاله المقارنة الكمية بين الأشخاص الذين ينتمون الى حضارات مختلفة ، وتلك مسألة هامة في نتائجها المباشرة وغير المباشرة .

ثالثا : اتجهت قلة قليلة جدا من الباحثين الى دراسة الاطار الحضاري بتحليله الى أبعاده الرئيسية ، وذلك باستخدام الطرق الإحصائية الدقيقة (كالطريقة المعروفة باسم التحليل العاملي) . وما دامت هذه البحوث نادرة على هذا النحو فلا ينتظر أن تظهر في القريب العاجل دراسات تربط ربطا محكما بين « نمط الحضارة » وبين « نمط الشخصية » ، أو بعبارة أخرى توضيح لنا في أي طراز من الحضارة يشيع أي طراز من الشخصية .

دور المادة الشعبية

هنا ينبغي لنا أن نتساءل أين يأتي دور المادة الشعبية في كل هذا ؟ الواقع أن دور



سنجد أنفسنا غالبا متجهين نحو تحديد قطاع اجتماعي دون سائر القطاعات في المجتمع ، هذا هو الجمهور الذي تعرض لفعل الأثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، ومن هذا الجمهور وحده يلزمنا أن ننتخب (عينتنا) من الأفراد الذين سنجرى عليهم فحوص الشخصية ، وفي هذه العينة نتوقع أن يكشف التأثير (أو التشكيل) المنتظر عن نفسه بأجل صورة ممكنة . فاذا تكرر البحث بهذا الأسلوب على عدد كبير من الأعمال الشعبية التي تعرضت للتأثير بها قطاعات مختلفة من المجتمع استطعنا أن نكون صورة مفصلة عن الطريقة التي تسهم بها المادة الشعبية من خلال ما يسمى « بأطر حضارية صغرى » في إيجاد طرز مختلفة للشخصية داخل المجتمع الواحد ، واستطعنا بعد ذلك أن نستخلص بعض خصائص الاطار الحضارى العام لهذا المجتمع ، وأن نرسم له صورة أهم ما يميزها الصديق وثراء المضمون .

الأثر بدرجة واضحة ، فهم يستمعون اليه أو يشاهدونه عددا كبيرا من المرات يسمح بأن نحكم بأنهم يتأثرون به فعلا ، بهذا المعنى فحسب يمكن القول بأن لأثر شعبي ما وجودا في الواقع النفسى لجمهور بعينه . ومن الممكن أن ينفذ تأثير هذه الأعمال الشعبية الى تشكيل تشكيل شخصيات الصغار أثناء عملية التنشئة الاجتماعية لا لأنهم أنفسهم تعرضوا للتأثير المباشر بهذه الأعمال ، بل لأنهم تعرضوا للتأثير بها من خلال شخصيات القائمين على تنشئتهم ، تلك الشخصيات التي أسهم في تشكيلها هذا العنصر من عناصر الاطار الحضارى . المهم أنه لا بد من توضيح المسلك الذى سلكه الأثر الشعبى فعلا حتى نفذ الى التأثير فى نفوس جمهور بعينه ، بدلا من أخذ هذه المسألة مأخذ القضايا المسلم بها ، ويستطيع القارئ هنا أن يدرك أى فائدة تعود علينا من اتخاذ هذا الاحتياط ، اذ

والبحت في كل من الدورين له كذلك صعوباته ، ولا سبيل الى تذليل هذه الصعوبات الا بالتعاون بين عدد من الباحثين ، بعضهم من المختصين بدراسة الآداب والفنون الشعبية والبعض الآخر من المختصين بدراسات السلوك البشرى . أما المهمة التي تنتظر جهود هؤلاء وهؤلاء ، فتتلخص في تجميع المادة الشعبية وتوثيقها بالطرق التي تسمح للباحث بالاطمئنان اليها بدرجة قريبة من اطمئنان الباحث في أى فرع من فروع المعرفة العلمية الى سلامة المشاهدات التي جمعها عن الظاهرة أو الظواهر التي يقوم بدراستها ، ثم التحليل الاحصائي لمضمون الأعمال التي جمعت ووثقت على هذا النحو .

ومع أن هذا المقال قد بلغ حجماً لم يعد يسمح بالبدء في حديث مفصل عن المقصود بهذا التحليل وقيمه ، مع ذلك فلا بأس من بضع اشارات موجزة هنا توضح بعض المقصود .

التحليل الاحصائي في هذا السياق يمكن أن يتناول كل ما نعتبره وحدة داخلية في تكوين الاثر الذي نحن بصددده . قد يكون هذا الاثر مجموعة من القصص الشعبية ، عندئذ تصبح المهمة هي حصر الصفات التي تنسبها القصص للشخصيات المختلفة ، والتكرارات التي ترد بها كل صفة من هذه الصفات أو الحُصَال ، وأنماط الشخصيات كما تتحدد من خلال تكرار هذه الصفات ، ثم حصر الاحكام الخلقية أو الجمالية أو ... الخ التي توردها القصص مقرونة بكل هذه الحُصَال أو بعضها ، وتكرار هذه الاحكام . ويمكن للمهمة أن تتخذ شكلاً أعقد من ذلك قليلاً ، فننتجها بالحصر وتحديد التكرار الى الاحداث بدلاً من الشخصيات وخصالها ، أو نتجسه الى أنواع معينة من الاحداث نتوهم أنها ذات دلالة خاصة .

على أن هذه الخطوة الأخيرة ، خطوة تكرار البحوث والكشف عن دور « الاطر الحضارية الصغرى » في تشكيل الشخصية من شأنه أن يسلمنا الى زاوية ثانية نتناول منها الأعمال الشعبية ، وهي زاوية تشكلها هي نفسها تبعاً لمقتضيات سائر جوانب الاطار الحضارى الذى يضمها ، أعنى مجموعة العادات والقيم السائدة فى هذا القطاع من المجتمع ، ومستوى تعقد الأدوات المادية التى يستعين بها على قضاء حاجاته اليومية . ويستطيع الباحث أن ينظر الى الموضوع من هذه الزاوية بمجرد البدء فى المقارنة بين الآثار الشعبية التى تنتمى الى قطاعات المجتمع المختلفة أو تصب فيها ، أو المقارنة بين عينتين من الآثار الشعبية تنتمى كل منهما الى مجتمع يمثل اطاراً حضارياً معيناً ، أو بين عينتين من هذه الآثار تنتمى كل منهما الى مرحلة تاريخية قائمة بذاتها من مراحل تطور مجتمع واحد .

هذه الزاوية فى معالجة الموضوع من شأنها أن تقدم فى نهاية المطاف خدمة جلية الى ميدان الدراسة التحليلية لأبعاد الاطار الحضارى ومن شأنها أيضاً أن تمد المتخصصين فى دراسة الآثار الشعبية بقدر لا بأس به من نفاذ البصيرة فى أشكال التفاعل التى تمر بها تلك الآثار ، التفاعل بينها وبين سائر الدعائم الحضارية للانسان فى حياته الاجتماعية .

أقل ما يمكن أن يقال اذن ان هناك دورين رئيسيين للمادة الشعبية فى موضوع « الشخصية فى الحضارة » ، أحدهما دور العنصر الذى يسهم فى التشكيل ، والآخر دور العنصر الذى يقع عليه التشكيل . والبحث فى كل من الدورين له أهميته ، وله مزالقه التى تحتاج الى كثير من الاحتياط .



وكذلك يمكن للمهمة أن تتخذ أشكالا أعقد من ذلك • الا أن مستوى التعقد ليس نقطة الفصل فيما نحن بصدد • النقطة الفاصلة هي أن هذا النوع من تحليل المادة الشعبية لا بد منه اذا أردنا الافادة من هذه المادة في دراسة موضوع الشخصية في الحضارة ، ويخيل الى أنه يحمل في طياته الكثير من الوعود للدارسين المهتمين بدراسة الآداب الشعبية ذاتها ، خاصة اذا سعوا الى عقد بعض المقارنات بين عمل وآخر أو مجموعة من الاعمال ومجموعة أخرى •

و جدير بالذكر هنا أنه ليس نمة ما يمنع (نظريا) من اجراء هذا النوع من التحليل على المادة الشعبية في صورها المختلفة لا في صورتها اللفظية فحسب • و جدير بالذكر أيضا أن هذا الكلام ليس جديدا كل الجدة على الميدان ، فقد وردت في بعض الدراسات المنشورة فعلا - معالجات تقرب من هذا الذي نرجوه ، تقرب منه من حيث المبدأ ، أغنى مبدأ النظرة الكمية ، ولكنها ظلت في حدود التفرقة بين ما ورد « كثيرا » وما ورد « قليلا » أو ما يشبه ذلك ، وفي هذه الاحوال كان الدارس يعتمد على ما يشبه « التقدير الجزافي » ومن ثم فإن ما نرجوه انما يدفع الامور خطوة واحدة في طريق سبق ارتياده بدايته • ومع ذلك فهذه الخطوة بادخالها صرامة الارقام ووضوح الرسوم البيانية من شأنها أن تجلب الى الميدان درجة من الدقة سوف تؤدي غالبا الى تصحيح كثير من الاحكام السابقة ، وسوف تمهد الطريق حتما الى الكشف عن أنماط من العلاقات بين الوحدات الداخلة في نسيج العمل الشعبي لم تكن نعرفها أو على الاقل لم تكن على يقين من وجودها ، كما أنها ستمتد المهتمين بموضوع « الشخصية في الحضارة » بقدر من المادة التي لاغنى لهم عنها نحو مزيد من التعمق ووضوح البصيرة •

حاجتنا إلى أرشيف فولكلورى

يقام : عبد الحميد حواس

من الظواهر التى تبعث على الرضا انتشار الاهتمام بالتراث الشعبى ، واقبال شبابنا على التخصص فى مختلف فروع الدراسات الشعبية ، وتلقى الفنون الشعبية الآن من الترحيب والاحتفال بها الشيء الكثير . فتقدم الاذاعة والتليفزيون برامج ناجحة عن الفنون الشعبية ، وتكونت فرق للرقص الشعبى ، وشاهدنا معارض لفنانين متأثرين بفن الشعب أو مطورين له . لقد فطن جيلنا الى أن الكشف عن تراثنا الشعبى هو كشف عن مقومات شخصيتنا ، وأن السبيل الى خلق فن اصيل لا بد وأن يسبقه فهم عميق واحساس صادق بفن الشعب . وهنا بدت الحاجة الملحة الى توفير المادة الفولكلورية بين يدي أولئك المهتمين ، سواء أكانوا باحثين ودارسين أم كانوا ممن يرغبون فى استيعاب الفن الشعبى غناء أو رقصا أو تشكيلا أو فنا تطبيقيا . معلوم أن عملية جمع المادة هى الخطوة الاولى بالطبع ، ولكن كيف يمكن الاستفادة بالمادة دون وجود أرشيف منظم .

ان تاسيس ارشيف فولكلورى يعنى القيام بتنظيم المادة الفولكلورية ، تمهيدا لتصنيفها وترتيب كل نوع على حدة وضم كل العناصر المتماثلة بعضها الى بعض وتجميع الموضوعات المتشابهة او التى وردت من مكان جغرافى واحد .

وقبل ان يتم تكوين هذا الارشيف سيضيع الباحث كثيرا من الجهد والوقت ليعثر مثلا على اغنية معينة منتشرة فى مكان ما ، او ترجع الى عصر محدد او تدور حول موضوع بعينه او سجلت عن رواية ما . انه مضطر الى النظر فى كل المواد المجموعة والى التردد على كل مؤسسة او هيئة يحتمل انها سجلت تلك الاغنية .

لا يعد اذن تكوين ارشيف فولكلورى اجراء تكميليا تابعا لعملية الجمع يهتم به اولئك المتخصصون ذوو النظارات على انوفهم ، القابعون بين جدران المكاتب ، ويشغلون انفسهم حينئذ بتنظيم تخزين تلك المادة على الارفف او داخل الصناديق . ان تصنيف المادة الفولكلورية وترتيبها هو وسيلتنا الوحيدة لدراستها دراسة علمية منظمة من جهة ، واتاحتها لاهل الفن والادب والراغبين فى التأثير بها فى نواحي النشاط المختلفة من جهة اخرى . وبدون تصنيف المادة وترتيبها ستبقى المادة المجموعة خليطا متراكما يحار الباحث من اين يبدأ بحثه فيه .

وهذا هو الحال الذى توجد عليه المادة الفولكلورية التى جمعتها مؤسساتها المختلفة سواء المتخصصة منها او غير المتخصصة . فاذا توجهنا الى «مركز الفنون الشعبية» التابع لوزارة الثقافة ، وهو الهيئة المسؤولة عن جمع تراثنا الشعبى وتصنيفه ودراسته واتاحته للدارسين واهل الفن والادب والمهتمين به عامة رأينا عدم وجود ارشيف للمادة الفولكلورية التى بدأ فى جمعها منذ عام ١٩٥٨ . وسنجد الحالة اكثر صعوبة لدى الهيئات غير المتخصصة فالمواد المجموعة - على قلتها - مشتتة بين تسجيلات بالاذاعة ومدونات بمكتبة الجمعية

الجغرافية ، والكثير منها داخل ضمن المواد الاخرى دون تمييزه على حدة . وكان من المأمول ان يقوم مركز الفنون الشعبية بجمع نسخ من تلك المواد وضمها الى مجموعته ليكون منها نواة لارشيف مركزى شامل . وتكرر انه من المشكوك فيه اتمام دراسة علمية يعتد بها بدون مثل ذلك الارشيف .

واذا كنا سنشرع فى تكوين هذا الارشيف فعلى ان ننتفع بما توصلت اليه الارشيفات المشابهة من نتائج عن احسن السبل لترتيب المادة وسهولة تناولها . خاصة وان هناك هيئات فولكلورية بدأت منذ وقت مبكر كجمعية الفولكلورية التى ظهرت فى سنة ١٨٧٦ .

ولقد واجهت هذه الهيئات فى تاريخها الطويل مشاكل عديدة عند قيامها بتكوين وتنظيم ارشيفها الخاص . وقد تغلبت على جزء من هذه المشاكل وما زال بعضها فى سبيله الى الحل . وتعقد المؤتمرات وبلتقى القائمون على الارشيف حيث يتبادلون وجهات النظر وتلك وسيلة فعالة للوصول للحلول المطلوبة للمشاكل المثارة . ومن اهم هذه المؤتمرات مؤتمر الفولكلور الدولى المنعقد فى جامعة انديانا سنة ١٩٥٠ .

والتمرس بالميدان والتعامل مع مادتنا القومية بخصوصيتها ، بالاضافة الى الاستعانة بالسابقين ، كل ذلك يعنى خبرة ارشيفنا المنتظر ويكسبه قدرة على تدليل الصعاب ، ويؤدى الى نتائج جديدة تتلاءم مع مادتنا وخواصها الوطنية والقومية .

وعلى ان نتنبه الى الغرض من تكويننا للارشيف ، وان يكون هنالك تخطيط واضح نتابع على اساسه تطوير الارشيف حتى يحقق الغرض منه . لقد تأسست ارشيفات فى بعض البلاد الاوربية كرد فعل ضد تهديدات اجنبية يخشى منها على التراث الثقافى القومى ، وفى بلاد اخرى كان رد الفعل ضد التصنيع والنظم الحديثة كاتخاذ للتراث

الثقافي الزراعي القديم . وفي أمثال هذه الحالة من الممكن أن يأتي الشعور العاطفي - الى حد ما - بتصنيف متعسف للمادة وبوجهة نظر مغالية في تقدير التقاليد القومية ، وتلك أمور مضللة للباحث الجاد .

وفي بعض الحالات كان الاهتمام المبكر بالجمع وتكوين الارشيف مقصورا على جوانب محددة من الميدان الفولكلوري كله . وذلك نتيجة لان المسئول عن تكوين الارشيف متخصص في فرع ما كالتاريخ أو الاجتماع أو الأدب . وربما تكون الارشيف أساسا لمساعدة دراسة متخصصة عن اللهجات أو الموسيقى الشعبية أو الصناعات الشعبية مثلا . ولعل من مزايا الوضع عندنا ان الدولة هي التي تبنت الاشراف على جمع التراث وتصنيفه وهذا يتيح لنا امكانية التخطيط العلمي السليم بعيدا عن الحماس العاطفي أو اهمال جانب من جوانب التراث .

ولعل أول ما يواجهه الباحث من مشاكل بالارشيف كيفية تناول المادة عندما تصل اليه اتبع أرشيف الفولكلور بجامعة أوبسالا بالسويد مثلا طريقة تجميع ما يقوم بتسجيله الجامع في مطروف على حدة وتخزن هذه المظاريف متالية . ويسهل مهمة الباحث في العثور على ما يريد كتالوج دقيق به أكثر من مائتي ألف بطاقة يضاف اليها كل ما يستجد من معلومات باستمرار . أما في ادارة الفولكلور الايرلندي بدبلن فيتبعون طريقة أخرى تعتمد على الكراسات التي يأتي بها الجامعون ، ثم تجلد كراسات كل جامع في مجلدات متسلسلة حسب ورودها الى الارشيف .

وتأتي بعد ذلك مشكلة المحافظة على هذه المخطوطات من أخطار الفساد المختلفة . كانت

بعض ارشيفات الفولكلور تعطي الباحثين ما يطلبونه من مخطوطات حول موضوع معين يقومون بدراسته . ثم اتضحت خطورة هذا التصرف لما قد ينتج عنه من ضياع بعض المراتب اما نتيجة اهمال الباحث أو غير ذلك ، كما ان بعضها يتعرض لعوامل البلى بالاستعمال فضلا عن أن سحب بعضها سيؤدي الى تعطيل باحثين آخرين قد يكونون في حاجة اليها . لكل ذلك رثي وجوب المحافظة على أصول المخطوطات وأن يستعمل الباحثون صوراً منها وكان استنساخ صور المخطوطات نفسه أحد المشاكل . من يقوم بالنسخ هل هو الجامع نفسه بعد عملية الجمع في ميدان التسجيل؟ على أساس أنه عند النسخ يقوم بتنظيم كتابته وتحسين خطه ، لصعوبة قراءة المخطوط الاصل الذي يكتب خلال عمله الميداني . أم يقوم بالنسخ الارشيف نفسه ؟ وكيف يتأني للارشيف نسخ هذه المواد الهائلة ؟ فضلت معظم أرشيفات الفولكلور أن يقوم الباحث نفسه بنسخ صور من النصوص التي يحتاجها ولا تثار هذه الأسئلة بالنسبة للمخطوطات المكتوبة وحدها ، بل تثار أيضا بالنسبة لأصول التسجيلات والشرائط والاسطوانات والافلام وغيرها من وسائل الحفظ . وتحفظ هذه الاصول في خزائن لا تخرج منها الا في حالات الضرورة عند الطبع أو الرجوع اليها عند حدوث خلاف حول نص ما .

وقد اتفق علماء الفولكلور على ضرورة تأسيس ارشيف مركزي ، يجمع صورا من المواد المحفوظة لدى الارشيفات المحلية ولدى الافراد . ورغم ما أثير من اعتراض حول عدم ضرورة احتواء الارشيف المركزي لصور من كل الجزئيات المحلية كالذي يكتب باللهجات ضيقة الانتشار أو المنقرضة . فقد احتج في

ذلك بضخامة المادة» وصعوبة تدبير المكان الذي يتسع لها . ولكن ظهور الميكرو فيلم حل هذه الصعوبة . أما الصعوبة الحقيقية فهي ضرورة فهرسة هذه المواد اذ دون ذلك سيضل الباحث وسط هذا الركام الهائل . فتعد بطاقة لكل نص بدون بها موضوعه ومناسبته وجامعه ومنطقته الجغرافية وتاريخ الجمع والراوى . وترتب البطاقات في كتالوجات منظمة وفق ترتيب معين أما أبجدي أو جغرافى أو غير ذلك وحتى عند تضخم عدد البطاقات يمكن عمل ميكرو فيلم للكتالوجات .

أما العملية المحورية في العمل الارشيفى ، فهي تصنيف المواد المجموعة بالارشيف وبها يتم الانتفاع حقيقة بالمادة المجموعة . وقد لقيت الحكايات الشعبية منذ وقت مبكر اهتماما كبيرا من علماء الفولكلور جمعاً وتصنيفاً ولذا توصلوا الى تصنيفين للحكايات . الأول وفق الانواع أى الوحدات الكاملة التى تقوم بنفسها ، فيوضع مثلا عنوان رئيسى مثل « حكايات الجن » وتحت هذا النوع الأساسى ترتب الحكايات التى تدور حول هذا الموضوع محتفظين بالخط الخارجى العريض . والثانى للعناصر الأساسية أى الجزئيات التى تتكرر وتصنع الوحدات المستقلة الأكبر ، وأحيانا تتجمع فعلا كوحدات مستقلة . ومثال ذلك فكرة البنت الصغيرة الجميلة المضطهدة عادة من زوجة أبيها ثم ينتشلها أمير من بؤسها بوسيلة أو بأخرى ، وتصبح أميرة منعمة مكرمة ، وقد اشتهرت هذه الفكرة « بسندريللا » . هذه الفكرة كثيرا ما تعثر عليها تتردد كعنصر من عناصر حكايات متعددة ، وتقوم أحيانا كحكاية مفردة بذاتها . وفى التصنيف الذى يركز على العناصر الأساسية يوضع عادة عنوان نوعى كبير مثل « الأبطال الأشرار » وترتب تحته عناوين صغيرة تدخل تحت العنوان الكبير مثل « العجوز الشريرة » التى نجدها مرة ساهرة تمسخ الأشخاص حيوانات ومرة تخدع النساء وتسوقهن لمعاشرة من يحببن أو يكرهن الى آخر الأدوار التى تؤدها فى القصص المختلفة . ويظهر فضل هذه التصنيفات الأكبر

عند عقد المقارنات فعندما أريد مثلاً معرفة الحكايات التى تتردد بها عنصر « الإنسان الطائر » سأقلب فهرس العناصر الأساسية الى أن أجد ذلك العنوان ، ويدلنى ذلك العنوان على الحكايات التى تتردد بها ذلك العنصر بشكل أو بآخر مثل حكايات السندباد وحكايات الشاطر حسن وغيرها . وتسير كثير من الارشيفات فى أوروبا الغربية على نظام آر ن - تومبسون فى فهرسة الحكايات الشعبية ، وفى هذا الفهرس ترقم الانواع الكبرى بأرقام مئوية ثم يخصص لكل عنصر أساسى يتبع هذا النوع أو ذاك رقم يندرج بالمثلثة التى يحملها النوع . وطبيعى أن هذا النظام لابد أن يناله التعديل من بلد الى آخر وفق المادة المحلية ومتطلباتها وخاصة ببلادنا العربية التى تختلف مكوناتها الثقافية والفكرية وبذا تختلف فيها العناصر عن الصورة التى تتردد بها فى أوروبا . وهذه الاختلافات المحلية والقومية عقبة تقف فى طريق أولئك العلماء الذين يطمحون الى اتمام فهرس عالمى يتضمن كل العناصر التى ترددت بالحكايات المروية بأرجاء العالم .

وإذا كان المهتمون قد وفقوا الى حل - وأن كان غير كامل - لتصنيف الحكايات الشعبية الا أن بقية ضروب المأثورات الشعبية لم تحظ باتفاق على نظام عام يسهل فهرستها وتصنيفها . فما زال تصنيف الأغنية الشعبية مثلاً متعثراً . وتميل بعض الارشيفات الى اثبات الأغنية بالبطاقة الخاصة بها بكتابة السطر الأول منها بينما يميل البعض الى كتابة ملخص سريع لمضمون الأغنية . وكلا النظامين غير كاف وفى حاجة الى نظام جديد يتضمن محاسنهما مع القدرة على الكشف السريع عن الأغنية المطلوبة .

أما الشئ الأكثر صعوبة فى تنظيمه وتصنيفه فهو العادات والتقاليد والمعتقدات نظراً لتعقدها وتداخلها من جهة ، ولخصوصيتها وصفتها المحلية من جهة أخرى ، ومن جهة ناللة لحاجتها الى المعلومات التى حول المادة من حقائق جغرافية واجتماعية وتاريخية .

تدرس موسيقى الأغنية وتترك الكلمات أو الطقوس المصاحبة لها أو العكس . بل لقد أكدت هذه الخبرات أن دراسة الأنواع الفولكلورية بمعهد واحد أفضل من دراسة كل نوع بمعهد التخصص مثل قيام معهد الموسيقى بدراسة الموسيقى الشعبية ، فقد لوحظ أن الموسيقى يدرس كلمات الأغنية من حيث مطابقتها للايقاع دون الاهتمام بها كنص أدبي له دلالاته هو وما حوله من ظروف وما يصاحبه من ظواهر .

ويشتبك مع العادات والمعتقدات والموسيقى ألعاب الأطفال التي تثير هي أيضا مشاكل كثيرة عند تصنيفها . وقد حلت بعض الأرشيفات هذه المشكلة بأن صنفتها تحت أنواع رئيسية من مثل «الالعاب الغنائية» ، ألعاب منافسة الخ . وبقيت بالطبع بعض الألعاب التي يصعب ادخالها في مجموعة ولكن بالاستمرار في تعديل التصنيف وصقله ينتظر الوصول الى نظام صالح للتطبيق بشكل واسع

ان التصنيف كما ذكرنا هو عماد العمل الارشيفي لذا يثير العديد من المشاكل ، وسيأخذ وقتا وجهدا الى أن توضع الاشياء في مكانها الصحيح . ولنا أن نتوقع الصعاب والايخطاء في هذا الميدان ، ولكن علينا أن نتوقها قدر الطاقة منتفعين بالتجارب والنتائج التي توصلت اليها الارشيفات الاخرى - وقد اشرنا الى طرف منها . ولنا ان نأمل امكان التقدم نحو تصنيف شامل لكل المواد المجموعة لدينا الآن . وأن يكون ذلك التصنيف مساعدا على سهولة ترتيب وتنظيم وحسن الاستفادة بالمادة الموجودة حاليا ، وما يستجد جمعه فيما بعد .

ويترتب على تصنيف الانواع الفولكلورية وترتيبها احدى الوظائف الهامة التي يتمها الارشيف ، وهي القيام بعمل أطلس فولكلوري توزع عليه الظواهر والأنواع الفولكلورية . ويتم اعداده بتقسيم البلاد الى مناطق ، ثم تكتب بطاقات للأنواع الفولكلورية التي تنتشر في كل

وكل ما أمكن اتمامه الأخذ بالموضوعات العريضة مثل «الاعتقاد بالجن» ثم تنظيم البطاقات في مجموعات بسيطة مثل «رؤية الجن» ، «زيارة بيوت الجن» الخ . ومن الصعب هنا أن تلجأ الى التنظيم الهجائي أو الى التنظيم حسب المضمون . وعلى كل أرشيف أن يعدل ويرتب في نظمه الى أن يطور نظاما سهل التناول وبهذا يمكن لمن يبحث عن معتقدات تدور حول أيام معينة - على سبيل المثال - أن يفتح سجل يوم الجمعة ليجد الملاحظات حول ما يجب وما لا يجب فعله في ذلك اليوم . وعندما يتجه الى الاعتقادات حول الأطفال سيجد ما يدور حول الميلاد ، الرضاعة ، الختان الخ . . . ولكن اذا مضينا الى أبعد من مجرد الملاحظات وجدنا الأمر ليس بسيطا اذ تختلط المعتقدات بالظواهر الاخرى ، فالقصص التي حول ساحرات مثلا تتضمن بالطبع الاعتقاد بالسحر . هل يستحدث نوع من الفهرس المتداخل يمتزج فيه هذه العناصر بعضها ببعض ؟ وكيف يكون ذلك ؟ لو تحقق مثل ذلك الفهرس فانه سينمو ويفعل بقية الفهارس !

وتنافس الموسيقى العادات والمعتقدات في صعوبة التصنيف والفهرسة وذلك بسبب فنيته . فالموسيقى عمل متخصص جدا يصعب على أي دارس سوى الموسيقى القيام بأي تصنيف في مجالها . والموسيقى الشعبية على وجه التخصيص ترتبط بفنون أخرى مثل الفناء والرقص ، اذن فهل تصنف تصنيفا نوعيا يعتمد على اللحن الموسيقي وحده أم حسب الموضوع الذي ترتبط به ؟ لقد كانت فنية الموسيقى وصعوبتها تجبر الجامعين والدارسين على تجاهل الموسيقى المصاحبة للفناء والرقص مع ما في هذا من ضرر شديد لقد أكدت الخبرات التي مر بها دارسو الفولكلور انه لا بد من دراسة أنواع الفولكلور معا ، فلا يدرس جانب ويهمل الآخر . كان

أسس علمية من العرض والتنسيق وحسن الوثوق من المقتنيات التي يعرضها ، وإن يجعل يضم نماذج تكون ممثلة فعلا للفنون الشعبية بأنحاء البلاد . كما توجد بعض الأدوات الشعبية بمتحف الجمعية الجغرافية وبعضها الآخر بالمتحف الزراعي الذي خصص قسما لاستعراض نماذج من الحياة والفنون الشعبية الريفية نأمل لها أيضا النمو المطرد وحسن الرعاية .

وتختلف أنواع المتاحف الفولكلورية ما بين متاحف تقام على نظام صالات العرض المجهزة بإضاءة صناعية ، وأخرى تعرف باسم المتاحف تقام على شكل قرية يمثل كل شارع بها جناحا من قرية تنتمي لأحد الأقاليم بعمارتها المميزة وصناعاته الشهيرة وحياة أهلية بطابعها الخاص . وللنوع الأول تنتمي المتاحف التي لدينا ، وإن كان المتحف الزراعي حاول الانتفاع ببعض الثمء بطريقة المتاحف المفتوحة . فقد بنى بيوتا ممثلة لطرز شعبية وجسد بداخلها بواسطة تماثيل جصية صورا من عادات الريف في الزواج . إلا أن مثل هذا العرض وإن كان يتمشى مع أغراض متحف عام يرمى إلى الترفيه أكثر منه إلى العرض العلمي إلا أنه بعد عرضا غير دقيق فنحن لا ندرى عن أي ريف أخذت تلك المناظر ولا لاي عصر تنتمي إلى آخر ما يمكن أن يشار عن الضبط العلمي . ولقد سمعنا منذ سنتين عن مشروع لتأسيس متحف مفتوح بمدينة الفنون بالهرم ثم توقف الحديث عن المشروع ، ونطمح أن يكون قيد التجهيز الآن .

وهناك جهاز آخر يتصل بالارشيف ويرتبط به إلى حد كبير وهو المكتبة ، فإن المراجع التي تحويها والأبحاث المطبوعة ثم ما تظمه من دراسات عن الفولكلور في البلاد الأخرى . كل ذلك بالإضافة إلى ما يضمه الارشيف القومي وما يعرضه المتحف الاقليمي يشكل المادة التي توضع بين يدي الباحثين ومن ثم تأتي المرحلة التالية مرحلة الدراسة وعقد المقارنات ، ومحاولة الاستفادة بالفولكلوريات في الفن والأدب ، وهذا موضوع حديث آخر .

منطقة من المناطق . ويضاف إلى البطاقة المعلومات التي تستجد أولا بأول حتى تكون معاصرة باستمرار ، ثم يفرغ المدون بالبطاقة على خرائط الأطلس الجغرافي . وتخصص كل خريطة لنوع فولكلوري معين . وعن طريق هذه الخرائط يسهل الكشف عن وجود عادة معينة في اقليم ما ، ثم هي توضح مدى انتشار هذه العادة كثرة أو قلة بهذا الاقليم أو ذاك . ووجود الأطلس الفولكلوري ضروري أيضا للارشيف وللقائمين بعمليات الجمع فهو يكشف عن المناطق التي تم مسحها ، والأخرى التي أهملت أو نسيت ، فيسهل تدارك النقص .

ولكن هل يقتصر الارشيف على المواد المجموعة في شكل مخطوطات أو مسجلة على مختلف وسائل التسجيل والحفظ من أشرطة واسطوانات ؟ أننا بذلك نتجاهل أهمية الصورة الفوتوغرافية والفيلم كوسيلة حفظ هامة لفنون التشكيل : من الرسوم الجدارية والدمى الشعبية وما إليها ، وللفنون التطبيقية كصناعة الأواني والأدوات الشعبية والملابس وتوشيتها ، وتسجيل الرقصات والألعاب وما يشابه هذه وتلك مما لا غنى عن الصورة في توضيحها ، لذا لا غنى عن تنظيم قسم بالارشيف للأفلام والصور .

وإذا أخذنا الارشيف بالمعنى الواسع عددا المتحف الفولكلوري قسما من أقسام الارشيف حيث تعرض فيه الأدوات التي يستعملها الإنسان في حياته اليومية أو التي تكشف عن تطور حرفي (تكنولوجي) معين له أهمية فولكلورية ، أو تلك الأدوات التي تبين عن معتقداته مثل معدات السحر . كما يعرض بهذا النوع من المتاحف نماذج ممثلة للفنون التشكيلية والتطبيقية المأهولة بالمناطق المختلفة . وحمل جلب مقتنيات ذلك المتحف الاستمساك منها وتم تسميها ، وحمل طرق عرضها تقوم عدة مشاكل - علينا أن ندرسها عند شروعنا في تكميل مثل ذلك المتحف . وقد أسس مركز الفنون الشعبية متحفا صغيرا للنماذج الشعبية ، ولما كان في المراحل الأولى من النمو فانا نأمل أن يستكمل نموه على



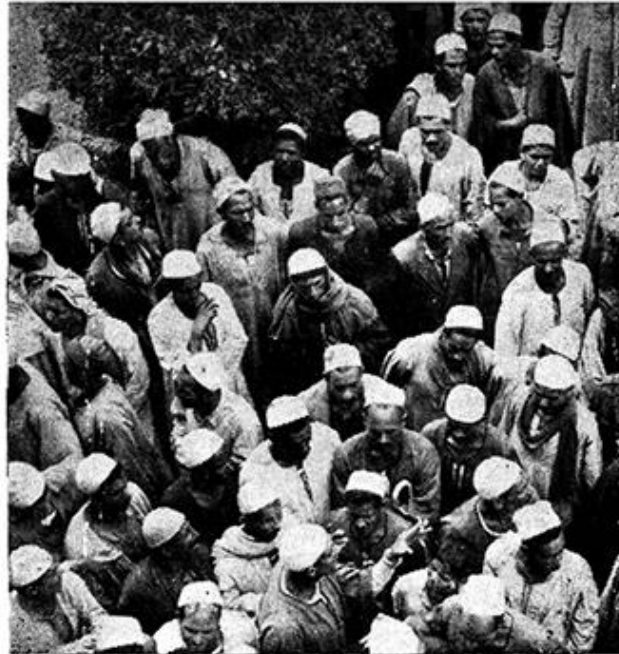
« يا رجال مصر ، يا رجال مصر ، ويا نساءها وأطفالها ، هذا أمام الدنيا كلها ، رمز حي لارادتكم وتصميمكم ، ومقدرتكم على العمل وعلى الفداء ، هنا بهذا السد العالى تذكرون انتصاركم على كل اعتداء ، وعلى كل الصعوبات . هنا صورة رائعة لأحلامكم ، صنعها العمل الذى يحرك الجبال ، ويخضع الطبيعة لارادة الانسان ، مهما دفع من الدم والعرق ، وليؤكد سيطرة الانسان ، بروح ربه وهده ، على الحياة لتكون شرفا له وليكون شرفا لها . »

أيها الأصدقاء ، أيها المواطنون .. ليست هناك بقعة من الأرض تصور المعركة العظيمة للانسان العربى المعاصر ، فى ابعادها الشاملة ، كهذا الموقع الذى نقف أمامه على سد أسوان العالى .

هنا تختلط المعارك السياسية والاجتماعية والقومية والعسكرية للشعب المصرى .. وتمتزج كأنها كتل الأحجار الضخمة ، التى تسد مجرى النيل القديم ، وتخرق مياهه فى أكبر بحيرة صنعها الانسان لتكون مصدرا دائما للرخاء . »



ملحة اسوان



كانت تأكيداً لسمات النظام والبناء والخير . . كانت توزيعاً للخصب وحرصاً عليه وتوسعا فيه واليوم عندما نجتمع ارادتنا على بناء الحياة ومسيرة الحضارة على أرضنا . . . على ضفاف نيلنا بالكفاية والعدل ، يرتفع « السد العالي » ملخصا الماضي والحاضر والمستقبل ، مجسما كل المعاني والأهداف التي عملت الأجيال على تحقيقها : انه رمز فنى يحكى بلغة الإرادة طاقة الانسان التي تحول الأحلام الى حقائق ، والتي تبسط النماء والحضرة على رمال الصحراء . . ومن حق جيلنا أن يفخر بأنه عاش الأسطورة وصاغها وجسمها خيرا يتدفق ، ببناء هذا الرمز العظيم ، وبالقدرة على تحويل مجرى النهر الحالد .

تحويل مجرى الفنون

ولم يكن موقف الفنون والآداب من هذا الحدث شبه الاسطوري . . . بناء السد العالي وتحويل مجرى النيل . . مجرد صور تسجل مشاهد وعناصره . ولم يكن مجرد أصدا، تنبعت من العمل والبناء . ولم يكن مجرد انعكاسات على صفحة مرآة . ولكن موقفها كان هو البناء نفسه ، والمياه نفسها التي تتدفق من مجرى النيل .

لقد أصبحت نبضات القلوب تؤلف ، مع العمل والتشييد ، وحدة ايجابية تجمع فى قوسها العمل والتعبير معا . . . وهما اذا اجتمعا ، تعمقا التاريخ ، واستكملا الاحساس بالحاضر ومزجاذكريات الكفاح القديم ، بفرحة النتائج والثمرات . . . ومن هنا اسهمت جميع الفنون الزمنية والتشكيلية . المثقفة وغير المثقفة فى صياغة هذا الحدث العظيم ، وكانما تحول الشعب كله الى بناء للصرح الذى يصنع الخير ، والى مصورين ومغنيين ومنشدين وقصاص .

لم يكن النيل ملهما للقرائح المتفجرة بالفن والآدب على مدى العصور فحسب ، ولكنه كان ولا يزال ، ظاهرة كونية عظمية ، اسهمت فى صياغة الحياة والتاريخ والحضارة على أرضه . واذا كان المؤرخ اليونانى القديم « هيرودوت » قد أطلق عبارته المشهورة : « ان مصر هبة النيل » فانه لخص الحقيقة على وجه من وجوهها، ذلك لأن جوهرها هو : ان مصر هبة النيل بادادة الحياة والخير والبناء لهذه الأجيال المتعاقبة من البشر الذين قدر لهم أن يعمرؤا هذا الوادى الخصيب . وما أكثر الأساطير التى نسجت تفسيراً خاشعا ومقدسا لهذه الظاهرة الكونية العظمى ، وكلها تحكى بالتجسيم والتشخيص ، نزوع النيل الى وحدة الحياة ، بل وحدة الطبيعة ، وصدوره عن فضيلة الوفاء بفيضانه فى موسم معين من كل عام ، لا يخلف موعده مع الخير والخصب والنماء . . . هكذا كان منذ أحقاب لا يعرف أولها . . وهكذا هو الآن . . . والى مدى لا تستشرف نهايته .

والحضارة التى نشأت فى مصر منذ أقدم العصور ، فيها من صفات النيل ولامحه . . . فيها النزوع الى الوحدة . . . والصلود عن فضيلة الوفاء . . . وفيها الإرادة التى تقوم على النظام والدأب ، وتؤثر الخير والبناء والسلام . على ضفافه فى مصر ، وبين ذراعيه فى الدلتا ، تحولت الحياة الانسانية الى الاستقرار الزراعى، وعرفت الجماعات التى عاشت به وعليه فكرة الدولة ، ومعنى القانون ، واستطاعت هذه الجماعات أن تحصل المعارف والخبرات ، وأن تجمعها وأن تدونها ، وأن تنشرها بين الأجيال، وعلى مدى العصور . . . ولم تكن القنوت والسدود التى تفرعت منه ، أو شيدت على بعض مجاريه ، تقييدا لهذا النهر العظيم ، وانما

المستحيل .. الخارق .. الممكن .. !

ولقد تعودنا أن نفاضل بين الأحداث على أساس قربها من الواقع ، أو بعدها عنه ، وجعلنا هذا التفريق هو الفيصل في تمييز الحدث المستحيل أو الخارق من الحدث الممكن أو الواقعي ، ولكن الإرادة المتحررة من الوهم والاستغلال استطاعت أن تتوسع في مفهوم الواقع ، عندما أدركت طاقتها على الابتكار والعمل ، وهي طاقة شعب بأسره ... شعب صاغ حضارة الماضي ، ومن حق أن يسهم في حضارة العصر الحديث .. وإذا أردنا أن نسجل مدى التطور من خلال الفنون والآداب التي تؤلف ملحمة أسوان ، فانا نجد القصص يتحول الى تاريخ ، والحدث الخارق يتحول الى حدث واقعي ، ونجد كذلك أن القصص لا يكتب بالسر ، لأن ما يحكيه حاضر مشهود ، واقع ملموس لم يعد هناك فارق بين المنشد وبين القصص ، بل لم يعد هناك فارق بينهما وبين المؤرخ ، وبخاصة عندما يكون الموضوع .. حكاية شعب : (١)

قولنا حنبني ودحنا بنيينا السد العالي
ياسستعمار بنيناه بايدينا السد العالي
من أموالنا بايد عمالناهي الكلمة وادحنا بنيينا
اخواني تسمحول بكلمة

هي

الحكاية مش حكاية السد حكاية الكفاح الى
ورا السد ، حكايتنا احنا ..

حكاية شعب للزحف المقدس قام وثار

هي

(١) كلمات : احمد شفيق كامل
الحين : كمال الطويل
غناء : عبد الحليم حافظ

يرفحون عن انفسهم وينتزعون الخلود بما
يسجلونه من واقع التشييد والبناء الذي كاد
يبلغ في تعقده وتوقيته درجة الاعجاز .. ومن
هنا يرصد المؤرخ للفنون والآداب في عصرنا
تحولا يساير تحول مجرى النيل العظيم ...
لقد ذهبت الى غير رجعة رنات الحزن والاسى
التي تقطر شكاة تكاد تصبح ياسا ، واصبحت
ذكريات الكفاح القديم أمجادا تشحن النفوس
بالعزة ، وتحفز الإرادة على الاقدام .. والتقى
الشكل بالمضمون ثم امتزجا ، ولم يعد هناك
حد يفصل بينهما حتى اتسع مفهوم اللغة ،
فاستوعب جميع وسائل التعبير ، وحتى
ارتدت اللغة الى الواقع .. لم تعد صيغا بلا
مدلول ، ولا شعارات بغير تحقيق ، ولكنها
أصبحت سلوكا ايجابيا يعرف الطريق ويدرك
الطاقة ، ويحقق الأمل .. لحضت الاغنية
التاريخ الحديث .. لم تعد قصصا ولا سردا ،
ولكنها أصبحت موقفا حيا متحركا .. كان
الايقاع محصورا في الشعر والغناء والحركة ،
فاصبح الآن ، مع السد العالي حفا مشتركا ،
تتسم به فنون التشكيل ، كما تتسم به فنون
التعبير ، وبرز العاملون في البناء والزراعة
الى الصف الأول .. الجميع مقبلون على
الحياة .. الجميع متفائلون .. لقد تحررت
ارادتهم من قيد الوهم وقيد الاستغلال ...
تداخلت الاغنية مع النشيد ، وظهرت الحكاية
الشعبية في اطار النغم والايقاع ، وتغلب
وجدان الجماعة على كل شيء آخر .. الفن
حركة .. الفن بناء ، .. الفن عمل ... يصدر
عن الحياة وللحياة ، يبدعه الناس من أجل
الناس ، وحق للجميع أن يحسوا أنفسهم ،
وأن يترنموا باسم البطل الذي أعانهم على
الرؤية ، وجعلهم يدركون مدى سلطانهم على
انفسهم وعلى الحياة .. البطل الملهم الذي انتظره
الشعب أجيالا ليصوغ معه أمجد ملاحمه ..
ومنها ملحمة السد العالي .. ملحمة أسوان ..

شعب زاحف خطوته تولع شرار
 هي
 شعب كافح وانكبله الانتصار
 هي
 تسمعوا الحكاية
 بس قولها من البداية
 هي حكاية حرب وتار ...
 بيننا وبين الاستعمار
 فاكرين لما الشعب اتغرب جوه في بلده
 آه فاكرين
 والمحتل القادر ينعم فيها لوحده
 مش ناسيين
 والمشائق لى رايح والى جاي
 ولما أحرارنا الى راحوا فى دنشواى
 آه فاكرين

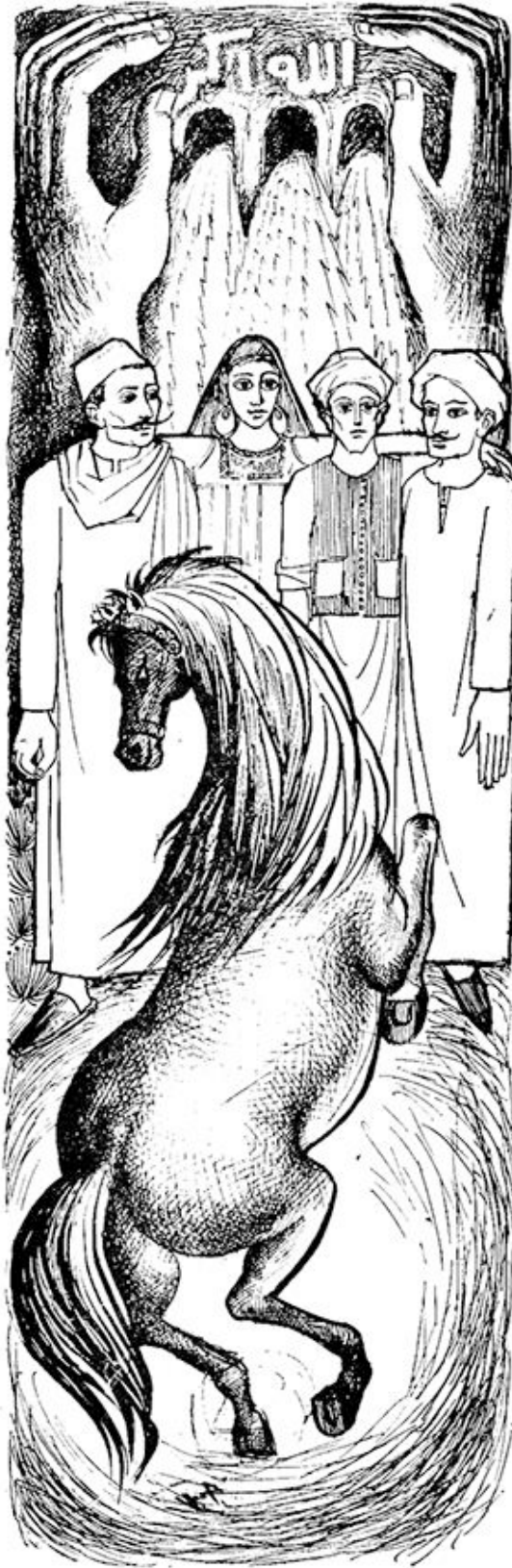
من هنا كانت البداية - وابتدا الشعب الحكاية
 كان كفاحنا - بنار جراحنا - يكتبوا دم الضحايا

وانتصرنا انتصرنا انتصرنا
 انتصرنا يوم ماهب الجيش وثار
 يوم ماأشعلناها ثورة نور وثار
 يوم ماأخرجنا الفساد - يوم ماأحرزنا البلاد
 يوم ماأحققنا الجلاء

انتصرنا انتصرنا انتصرنا
 رجعت الارض الحبيبة الطيبة لادين صحابها
 والتقىنا العز فيها والكنوز تايه فى ترابها
 قلنا- نلحق نبني مستقبلها ونرجع شبابها
 نعمل ايه

كان طبعى نبص للنيل الى ارواحنا فى ايديه
 ميته فى البحر ضايحه والصحارى فى شوق اليه





قولنا نبني سد عالي - سد عالي - سد عالي
بص الاستعمار صعب حالنا عليه
ليه نرجع مجدنا ونعيده ليه

نعمل ايه

راح على البنك الي بيساعد ويدي
قاللوا حاسب قال لنا مالكمش عندي

قلنا ايه

كانت الصرخة القوية - في الميدان في اسكندرية

صرخة اطلقها جمال - صرخة اطلقها جمال
احنا امننا القنسال - احنا امننا القنسال

الحواديت بين الواقع والخيال

وكان طبيعيا ان يغزو الواقع عالم الخيال
وان تنقلت الحكاية الشعبية من ضباب الأوهام
والخرافات ، وليس هذا بالمفهم القليل ، فانه
البرهان القاطع على ان الثورة قد غيرت فلسفة
التربية ، ولذلك كانت احدى لبنات الغناء
المحقق بالتعبير لمعجزة السد العالي حكاية
شعبية او « حدوته » فيها موازنة صريحة بين
ما كان ، وبين الواقع حتى فى دنيا الاطفال .

بلد السد (١)

لما كنا زمان كنا كنا
مرة لعبت بعود كبريت
قاموا ضربوني وانا عيظت
دادا جت تحكيلى حواديت
عن غوله وثلاث غفاريات
وتهشكنى وتقول سد
طول الليل وانا هات يا صويت

(١) كلمات : حسين السيد

لحن : منير مراد

غناء : شادية

والى يشوف جنبه عفريت
طبعاً مش معقول ينسد

فين دلوقت لما ابن اختى امبارح قطع شئطة اخوه
باما وبابا زعلوا وراحوا السيئنا وهو سابوه
رحت اصالحه وشلت بايدى دموع اللولى من الحدين
بعد شويه الضحكه الحلوه نطقت فى عيسون الحلوين

عارفين انا سكته بايه
وعنيه ضحكوا قوى كده ليه ؟
اصلى حكيت له حكاية بجيد
حصلت لما رحننا نزور
بلد السد أبو باب مسحور
الى بيبنى الهوا والنور
والى حا يروى الأرض البسور
بلد الخير ٠٠ وبلد السعد
واحد م الى كانو زمان
بيحاربونا مع العدوان
يوم ما قفلنا الشركة اياها
وشحنها على أسوان
شفتها هناك كان فاتح بقة
وعنيه كانوا م الغيظ حايطقوا

ماشى بيتكتك ٠٠ عنده رعشه ٠٠ لبعادى مش رعشة برد
دى حسرة قلب الى كانوا مش عايزينا نبني السد

شاف الميه هناك فى بلدهم
زى كلامهم جزر ومد

شاف الميه هنا فى بلدنا مش محتاجة لأخد ورد
شاف الشمس هناك فى بلدهم م المغرب تتحنى بورد
شاف الشمس حدانا بتسهن ولا بتسبش النور يسود

علشان خاطر نبني السد
بعد شويه العمال هتفوا
يوم الاثنين بكره ياجدعسان
عم أبو خالد جاي يزورنا
وبيسارك أول خزان
قرب جنبى أبو نار قايدة
قال يا خبيبي هنا فيه غلظه

بكره مش لثنين يا خبيبي بكره اسمه يوم الحد
رد عليه جدع اسمر عتره قال يا خواجه دى بلد السد
بص يمينك عرق العافية شوف ازاي بينقط شهيد
بص شمالك شوف ضوافرنا فى الجرائيت لها برق ورعد
هنا هو الوقت بيسبق روحه والبننا ماشى قبل الهد
علشان كده قربنا وجبنا يوم الاثنين قبل يوم الحد

علشان خاطر نبني السد
ضحك ابن اختى معايا وكركر
ولقيته قال يا اخواتى عايز اكبر
شوف دكتور اطفال يكتبلى
ميه تكون جايه من السد
علشان أقدر أروح وأزور
بلد السد أبو باب مسحور

أغنية عمل (١)

وهذه أغنية تحقق حركة العمل وإيقاعاته ،
والفرحة الغامرة بالقدرة على البناء والتغلب على
الزمن ، وهى تصدر عن وجدان الشعب كله
الذى أسهم فى تشييد معجزة أسوان وتحتفظ
فى الوقت نفسه بتقاليد الأغنية الشعبية

(١) كلمات : أحمد درويش
لحن : محمود الشرف
غناء : الثلاثي المرح



عطشان يا صبايا

وكانت الأغنية الشعبية تلح على الظما ،
وتكشف عن المفارقة الصارخة بين العجز عن
الرى ، وبين هذا النيل العظيم الذى يتدفق
بالماء النمر ، والذى يتفرع الى ترع وقنوات
وجداول ٠٠ كان الرمز يدل على الارادة المقيدة
أو العاطفة المكبوتة ، وكان يستغل أيضا فى
الإبانة عن موقف الانسان العادى يصنع الخير ،
ويستأثر به غيره ، أما الآن فالشعب لا يصدر
عن قيد أو كبت أو استغلال ، ولذلك يتحول
النداء القديم « عطشان يا صبايا » الى معنى
جديد ، فى اطار جديد ٠٠٠ الى معنى يجسمه
سد أسوان العظيم .

حود من هنا (١)

حود من هنا
يا فرحة عمرنا
يا نيل يا أبو العجايب
يصونك ربنا

حود من هنا
من كام ألف سنة
بنقول من غلبنا
عطشان يا صبايا
والميه جنبنا

عطشان يا صبايا
دلونى على السبيل
ما بقاش عطشان فى بلادنا
حولنا مجرى النيل

(١) كلمات : صالح جودت
الغان : بليغ حمدي
غناء : نجاة الصغيرة

المبتهجة بالحياة ، المقدرة فى الوقت نفسه انها
انما تحتفل بحدث خارق وان كان واقعا : ان
العجب والاعجاب يستهلان دائما عند الشعب
بالصلاة على النبى :

يا ميت صلاة النبى أحسن
ميت فل وورد
على الايدى الشفالة
وبتبني المجد
شفالة عز الاياله
وف عر البرد
وليل ونهار على سقاله
وف وسط الهد
تسلم ايدى الرجالة
رجالة السد

يا ميت صلاة النبى أحسن
تسلم ايدى خشنة قويه
لمهندسين وصناعية
ونجارين وسواقين
وحفارين وفواعليه
تسلم ايديهم تسلم عندهم
ويعيش وطنهم يتباهى بيهم
يا ميت صلاة النبى أحسن

رجالة كانت عايزه تطير
سبقوا الزمن سبقوه بكثير
ولا يعرفوش فى الشغل كبير
فى السد عامل زى وزير
وخلصوه قبل ميعاده
عشان تقرب أعياده
مبروك يا أم الدنيا بجد
مبروك عليكى يا مصر السد
يا ميت صلاة النبى أحسن

غناء

اول كويليه

راسته

تاني كويليه

راسته ٤ مرات

راسته ٤ مرات

راسته ٤ مرات

راسته ٤ مرات

راسته ٤ مرات

راسته ٤ مرات

راسته ٤ مرات

راسته ٤ مرات

راسته ٤ مرات

راسته ٤ مرات

راسته ٤ مرات

نوطة موسيقية - يا عين صلاة النبي احسن

ووفينا بوعدنا
وبئينا سميدنا
يانيل يا أبو العجايب
يصونك ربنا

حود من هنا

حود يا نيل يا غالى
من جنب السد العالى
وخلى الدنيا تلالى
بالنور والكهربا

حود يا نيل يا جارى
يا منور الربى
تفرح لك الصصحارى
وتقول يا مرحبا

دا البحر ضحك لنا
واخضرت أرضنا
يا نيل يا أبو العجايب
يصونك ربنا

حود من هنا

على شط بحيرة ناصر
نسهر بيا القمر
نسهر ونقول يا ناصر
يا ميعادنا مع القدر

وشك علينا نادى
يا بانى مجيدنا
وفرحتنا الليلة دى
دى فرحة عمرنا

يكتب لك الهنا
وتعيش وتقول لنا
يا نيل يا أبو العجايب
يصونك ربنا

حود من هنا

الفارس الموعود (١)

ويكسب يجمع الدارسون على ان الملاحم
الشعبية ، انما تشخص أحلام الشعوب ،
وتجسم بالرموز قيمها الانسانية العليا ،
وما سيق أحداثها إلا انتصار الخير على الشر ،
والبناء على الهدم ، والوحدة على الفرقة .
وهذه ملحمة أسوان الشعبية الواقعية تقيده
من أحلام الماضى التى صاغها شعبنا مسجلا
فروسيته العربية التى قامت على المروءة
والوفاء والعزم وإثبات الخير ، ومن هنا استطاع
الشاعر الذى يصمد عن وجدان الشعب
أن يرسم النيل فى صورة لمرس أدهم عربى
ينتظر الفارس الذى يطوعه لأمره ، ويخوض
به مفاوز الحياة ، وينتزع وإياه الانتصار
للخير . . . الشعب كله هو الفارس الموعود
الذى يشبه عنقرة وأبا زيد ، والفارس الأدهم
هو النيل :

النيل فرس أدهم مانوش كاسر
ولا حد كان ف طريقه يتجاسر
والشعب هو الفارس الموعود
الى بعزمه ع الفرس آسر
يوجهه وجهته
يجرى كما أجراه

(١) كلمات : عبد الفتاح مصطفى
الحنان : عبد العظيم عبد الحق
غناء : ثلاثى النفا



يحكم على خطوته
يخضع ولا يعصاه
صحيح ارادة الشعوب:
هي ارادة الله

فرس جبار
ييجرى وعرفه يتماوج مع التيار
نزل همدان
يشق طريقه للبحر انلى ماله قرار
لا قدرت تحكمه الايام
ولا تملك لامره زمام
ولو فارت عروقه السم
يكسر كل قيد ولجام
والشعب هو الفارس الموعود

فرس جبار
فضل مليون سنة شارد
بلا حارس
لحد الثورة ما نادت
على الفارس
وقام الفارس اتشمر
لا اقول ابو زيد ولا عنتر
دا فارس لو يريد الشمس
يعلا لخدمها واكثر
والشعب هو الفارس الموعود
الشعب فارس

منها فى الواقع يفصح عن التطور العظيم الذى
حققه شعبنا فى الفكر وفى السلوك
الشعب كله هو الفنان وهو الأديب .. وكل
فنان وكل أديب انما يصدر عن وجدان
الشعب كله فى الوقت نفسه . ولذلك فنحن
نجد الخصائص التى تتسم بها الأغنية أو
النشيد أو الملحمة موجودة فى الحركة الموقعة
وفى الرسم والنحت جميعا .

لقد تحول الفن كما تحول الفكر بتحويل
مجرى النيل بارادة الانسان . ولقد اجتمع
مجد الماضى بعزم الحاضر بكرامة المستقبل ،
واذا كان الشعب قد انتزع الرخاء بما شيد من
بناء ، فقد انتزع أيضا معانى الحق والخير

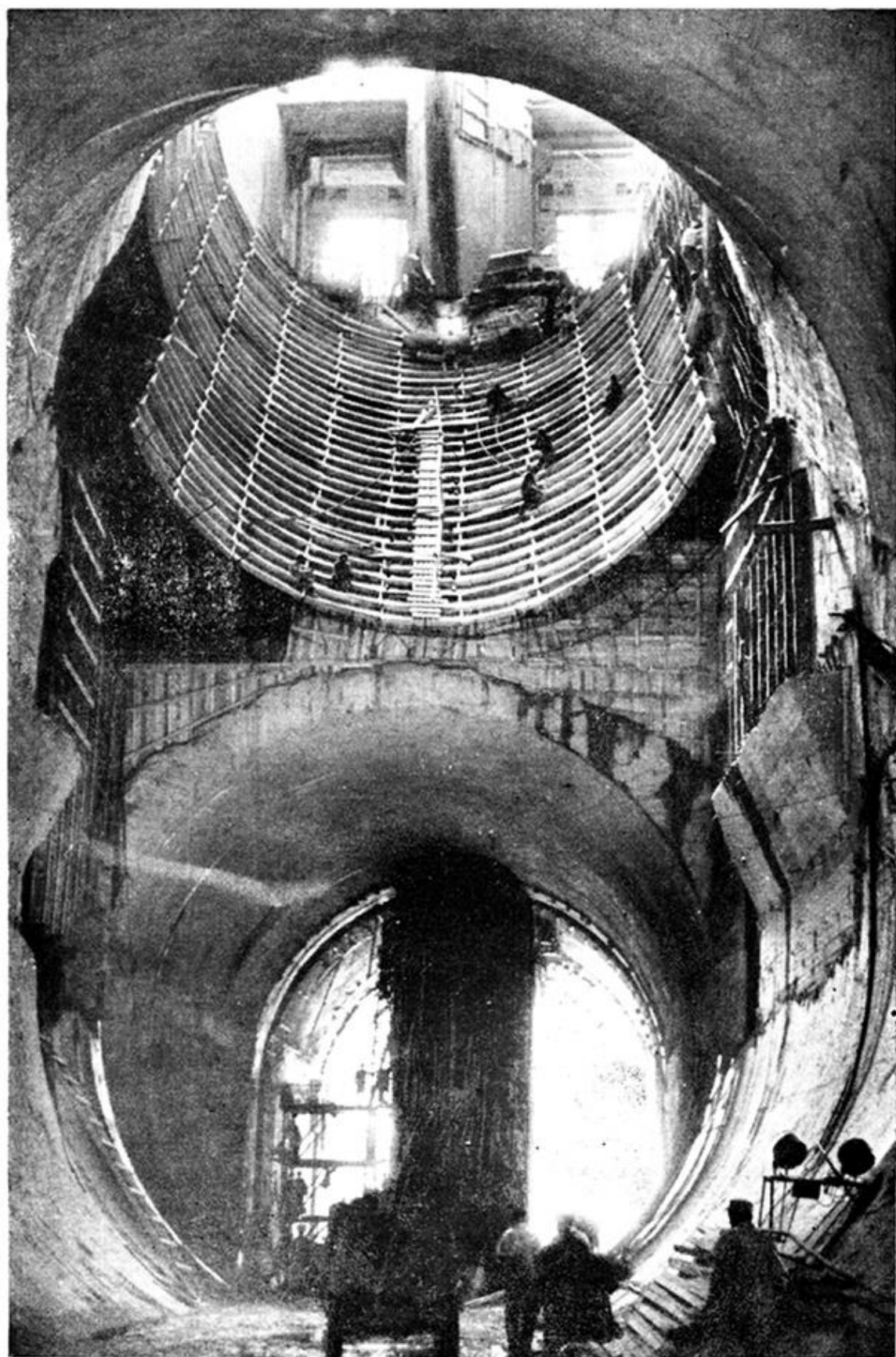
نهض نهضه وجاهد ربنا يعينه
نهض نهضة وكل الخلق شايفيه
لوى عرف الفرس لادهم على يمينه
حلف يسقى عطاش الرمل بجبينه
يا شعب أوامر
وقول للحلم يتجسد عمل وحياء
وخلى النيل على الصحرا يمد خطاه
يا شعب أوامر

صحيح الشعب لو صم .
ارادته من ارادة الله ...



وليس الباحث فى حاجة الى استخلاص
النتائج من الشواهد الكثيرة لأن كل شاهد







من وحى السد العالي - عبد الهادي الجزائر

الشعوب كلها الى قوله « هنا صورة رائعة
لأحلامكم ، صنعها العمل الذي يحرك الجبال،
ويخضع الطبيعة لارادة الانسان ، مهما دفع
من الدم والعرق ، وليؤكد سيطرة الانسان
بروح ربه وهداه ، على الحياة لتكون شرفا له
وليكون شرفا لها » .

دكتور عبد الحميد يونس

والجمال وثبتها وأبقاها على الزمن ، وسوف
تظل كلمات القائد الملهم الذي حقق الشعب
معه هذه الأسطورة منقوشة في عقول
الملايين وقلوبهم ، لا في الجمهورية العربية
المتحدة وحدها ، ولكن في العالم كله .

« ولقد أعلن البطل يوم ١٤ مايو عام
١٩٦٤ تحويل مجرى النيل ، وانصتت



بِقَام: سعد النحام



أوجه النقارب
بين الضنون
الشعبية
الإفريقية

خرجت من أشجار مغزلية الشكل كأن نصف المعبودة شجرة ونصفها الآخر بشر ومن بين تلك المعبودات ما كان يرمز إلى القمر ، وإن كان قد أريد بتصويره أن يعبر عن الموعظة ، فقد دل أيضا فيما تضمنه على الإخصاب والكثرة قامت هذه التقاليد منذ أزمنة سحيقة ومع ذلك فإن امتدادها أو جذورها ظلت قائمة في الاقطار نفسها حتى اليوم ولا يزال بالمغرب تقليد إقامة الدمى التي يراد بها جلب الحظاب للفتيات الراغبات في الزواج - ولم تكن لتلك الدمى أوجه محددة ، وإنما بدت خصل الشعر وجدائله مصفوفة بما يشبه تماما سيقان النخيل وقد نشرت إحدى المجلات العربية (١) صورة لمثل هذه الدمى كتب تحتها أنها للخاطبات أو الواصفات ، وقد جلسن على قارعة الطريق

نصب جنازى على شكل نخلة من القرن السادس ق.م



هناك جوانب من الفنون الشعبية تشترك في مضمونها ومدلولاتها الرمزية ونظائرها في أقطار أخرى ، فيمكن القول بأن الكثير من المظاهر الشعبية المنتشرة في شمال القارة الأفريقية يتحد ويرتبط بعقائد وأساطير ترجع إلى أزمنة غابرة ، ونذكر على سبيل المثال تلك النصب التي كانت تقام على امتداد الساحل الأفريقي ما بين المغرب والجزائر والتي كانت تصور أرباب القمر أو رباته ، حيث اتخذت شكلا مجردا يشبه عرائس لعب الأطفال وكانت تلك الأشكال تنحت على النصب وترسم الأهلة فوق رؤوسها وكما انتشرت عبادة القمر في تلك المناطق القريبة من القارة أقيمت لها المعابد والهيكل والتماثيل في الحضارة الفرعونية القديمة وإن كانت قد اختلفت وقتذاك في أشكالها وتقاطيعها عن تلك التي حورتها الفنون في غرب أفريقية الشمالية . ولكن يسترعى النظر فيما أقيم من هياكل فنيقية في مراكش وتونس والجزائر أنها اقترنت منذ فجر الحضارة الفينيقية ، وعلى امتداد الحضارة الرومانية ، برمز الشجرة ولا سيما رمز النخيل ، حيث صورت النخيل بأسلوب مبسط يغلب عليه انطباع الهندسى وامتازت باستدارة سعف النخيل من الجانبين الأيسر والأيمن وارتسم الهلال فوق هذا الشكل المبسط الذى برزت فيه على جانبي ساق النخيل أحمال التمر ولعل الأشجار المثمرة في صورتها هذه قد اقترنت بمعبودات القمر وبالأثمار في الوقت نفسه فتارة نرى تلك العرائس المجردة التي تشبه الإنسان الذى امتدت يداه من كل جانب وتارة أخرى نرى هذه الصورة تتحول إلى جذع نخلة .

أما في الحضارة الفرعونية فهناك العديد من الأمثلة التي تصور المعبودات الفرعونية وقد



نصب من قوطاجنة على شكل نخلة تعلوها يد ممدودة

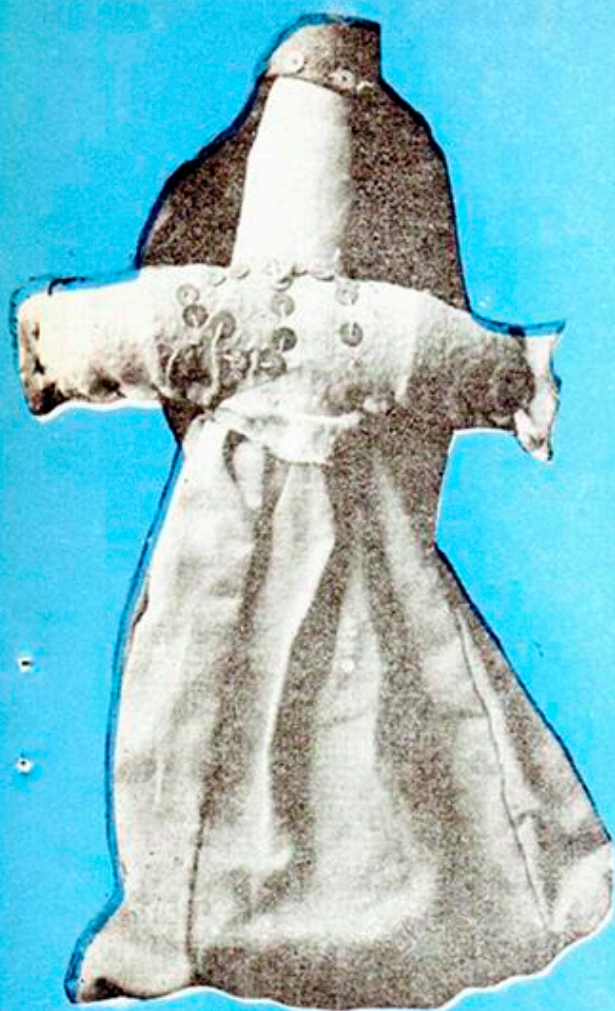
وقتذاك بتلك العادات والتقاليد القديمة التي انتشرت في شمال القارة الافريقية ، وقد صور الكاتب الروسى (ريفو) موكبا لزفة العروس

ومعهن رمزهن الخاص وهو دمية عليها ملابس الزواج و اضاف الكاتب أن مثل هذا المنظر هو الذى جعل كبار الكتاب يقولون ان أهل فاس يتمسكون بعادات وتقاليد تعود الى عهد الموحدين والمرينيين .

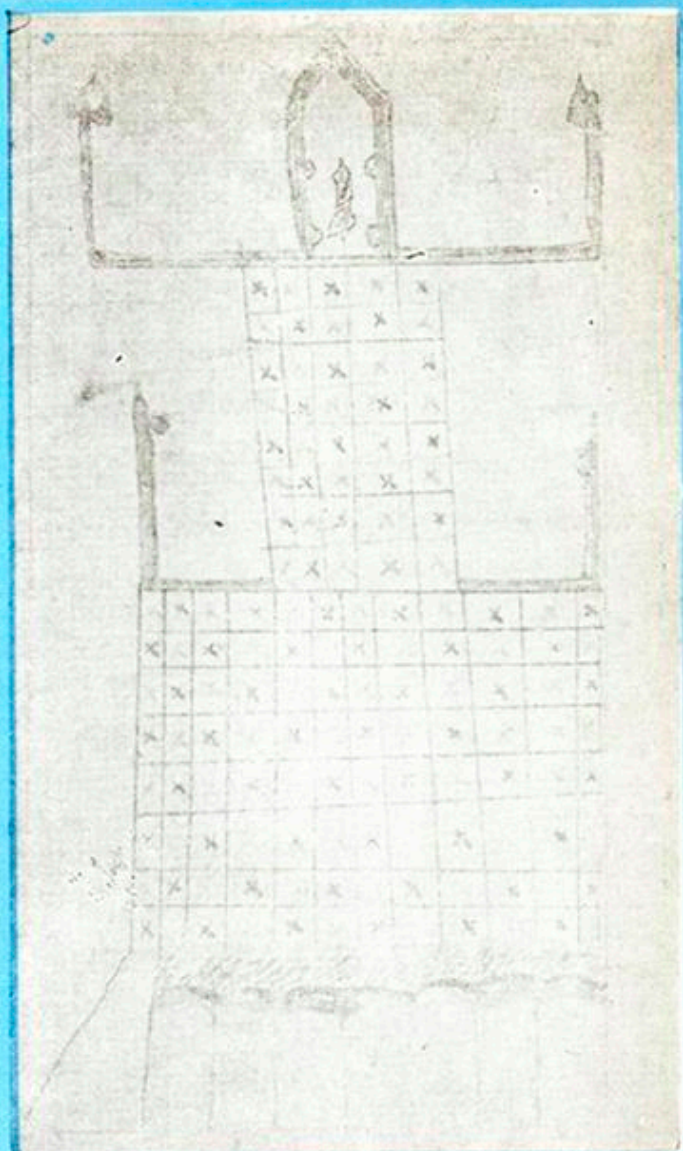
وان بدا هذا المنظر وهذه التقاليد غريبة علينا فى الوقت الحاضر فانها لم تكن بغريبة على المجتمع المصرى طوال القرون الماضية حتى القرن التاسع عشر ، فقد صورت طائفة كبيرة من المراجع الاجنبية زفة العروس فى موكب يتقدمه الطبالون والزمارون وهى محجوبة عن أعين الناظرين بما كان يدعى « الناموسية » وهى أشبه بخيمة يحمل أعمدتها بعض الحمانين

وما يلفت النظر فى كافة هذه المشاهد هو أن العروس كانت فى احتجابها ترتدى الزى نفسه الذى تلبسه الحاطبات المغربيات لدميتهن وكانت فى كثير من الاحيان ذات وجوه صماء حتى أواخر القرن الماضى ، فلم تكن تبدو الا جسما مغلفا بدون وجه ، وتبرز من جانبي رأسها خصل مستعارة أشبه فى منظرها بأشكال الخوص أو سعف النخيل ، وهى فى جملتها تشبه تلك الدمى والعرائس التى كشفت عنها الآثار المصرية ، وكانت تصنع من العاج وتتخذ أشكالا مبسطة تحاكي تماما أشكال ربات القمر فى الحضارة الفينيقية بشمالى افريقية . وكانت تلك العرائس أو الدمى المصنوعة من العاج ذات تقاطيع مبسطة وكانت فى كثير من الاحيان ذات وجوه صماء بلا أعين أو أنوف أو فم .

ولو أننا تركنا مظاهر الافراح فى القاهرة وانتقلنا قبيل القرن الثامن عشر الى الريف المصرى ولا سيما فى الوجه البحرى لاتضح لنا أدلة مماثلة قد تربط تقليد الزفاف ومواكبه



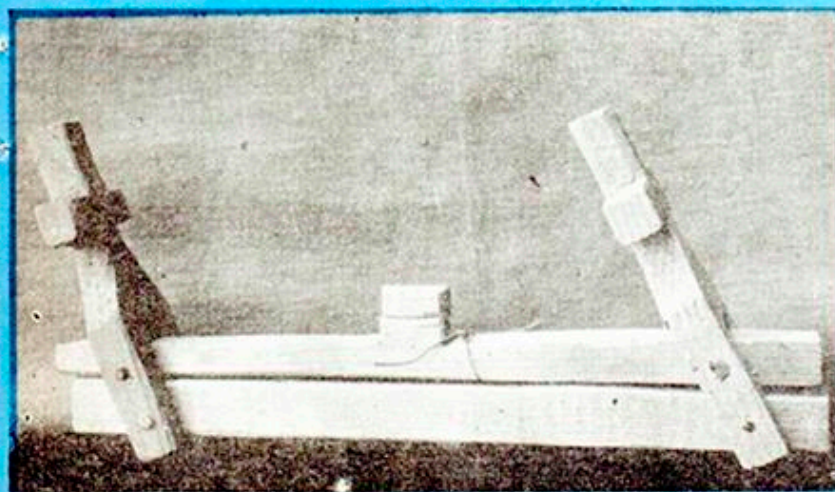
عروس شعبية من قصر من قماش محشو بالقطن

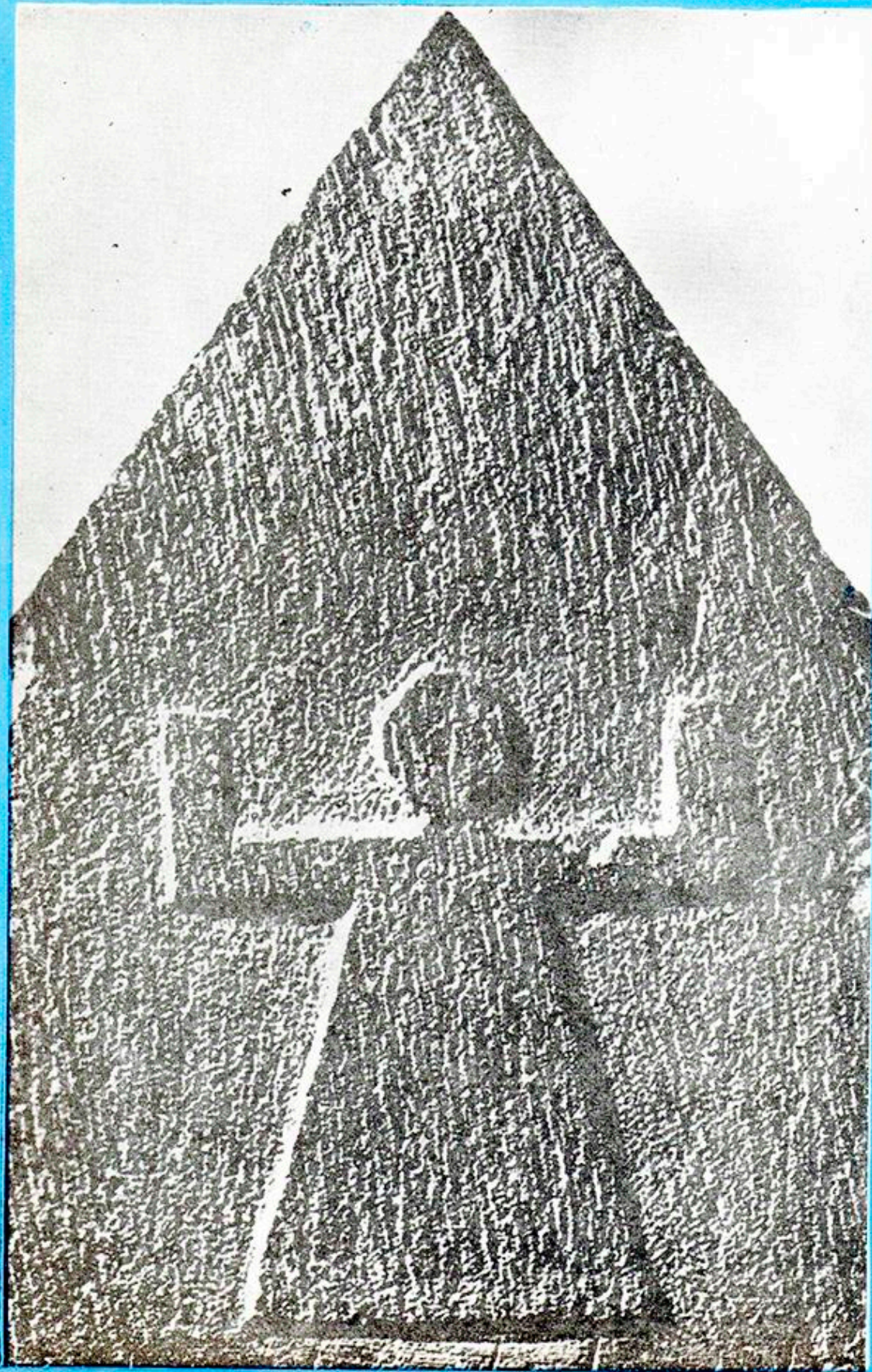


منارة الاسكندرية على شكل عروس القمر

حلية باعلى ضريح بجهة مر

لصبة من العراصة المدفونة على شكل عروس القمر





نصب جنازي على هيئة عروس القمر من القرن الثاني ق.م

اكتافهم دولاب الحلاق، وقد زينته واجهته ببعض نقوش تصوير الأشجار، ومن الاحمال ما كانت تعلوه صورة مجسمة لشجرة تبدو كحلية للجانبين الامامين لها، وكانت ترقص خلف الحمالين الفوازي وقد طالت اكمامهن، فكلما رفعن ايديهن الى اعلى بدت الاكمام كأنها أغصان النخيل فى تدليها • وغنى عن القول ان موكب المختون كان يقترن هو الآخر برموز لها وثيق الصلة يجلب الاخصاب ووفرتة ونحن لا نكاد نفتقئ اثر تلك الملامح فى الفنون الشعبية القديمة حتى نتبين انه فى الازمنة اليونانية الرومانية فى مصر، اى فى اوائل العهد المسيحى، كانت تقدر المعبودة افروديت معبودة الحب والحسوبة، ومن بين المواطنين والبلدان التى قدستها وكانت تقام فيها هياكلها

زفة المختون



بالشرقية، فرسمها وهى مستترة فى ملاءتها، ووجهها مقنع ببرقع طويل ومما يلغى النظر فى شكلها أنها وضعت على رأسها أغصان أشجار تدلت ذات اليمين وذات اليسار، كأنها قرون كبيرة لبقرة ولعلها ترمز الى شكل النخيل، وتشير بتقنعها هذا وجدانها من الشعر أو الصوف الأحمر المدلاة على جانبي رجليها الى ثمر النخيل، بل الى الاثمار بوجه عام، ولعلها فى محاكاتها شكل الاشجار وتقمصها هيئة الدمى التى يغلب عليها اطباع النباتى تعبر عن الحبر والرخاء ووفرة الذرية • وقد تذكرنا هذه الصورة غير المألوفة للعروس وهى متوجة بقرون بقرة أو أفرع نخيل بتلك الأغنية الشعبية التى تقول •

أبوح يا أبوح
كلب العرب مدبوح
أمه وراه بتنوح
وتقول يا ولدى
يا طالع الشجرة
هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقىنى
بالمعلقة الصينى
والمعلقة انكسرت
يا مين يجبهال •

والرموز الواردة فى أغنية (أبوح) تجمع ما بين الشجرة التى تعلو سيقانها والبقرة التى تطعم الناس وهى تذكرنا بفكرة « هاتور » فى الاساطير الفرعونية القديمة، وقد نجد لها نظائر أيضا فى صورة زفة المختون التى وردت فى بعض المراجع الاجنبية فى النصف الاخير من القرن الماضى وهى الصور التى تمثل الزفة وقد تقدم موكبها الحاملون يرفعون على



موكب زفة العروس في القرن التاسع عشر

زفة العروس بداخل التاموسية



منطقة الفيوم التي زخرت بالوفير من التماثيل
الفخارية الصغيرة وقد صورت تلك المعبودة
على هيئة امرأة عارية تتميز جدائل شعرها
في التفافات بما يشبه رؤوس النجيل في تشابك
أفرعها وتدل خصل التمر منها . ومن بين هذه
التماثيل ما اتخذ شكلا مجردا حيث بنت فيه
المعبودة على هيئة عروس قد نبست ذراعيها
على خصرها، وتقلدت فوق رأسها بهالة دائرية
أو حلالية الشكل لعل فيها ما يرمز إلى القمر
ويرتبط مدلوله بفكرة الحب والاكناز .



تمثال لرأس افروديت من النوم

وان كانت النماذج التي خلفها لنا هذا العهد
للمعبودة افروديت قد التزمت في معظمها
بالجانب الواقعي فحاكت دقائق جسم الانسان ،
فمن الجائز أن تكون تلك الفترة فريدة في هذا
التطرف نحو الواقعية ، اذ يبدو أن الطابع
الذي لازم هذه المعتقدات القديمة كان أقرب
في صورته إلى الجانب التجريدي، حيث تجنب

زفة العروس بالشرقية في القرن الماضي





الخطبات بقاس ومعهن رمز من الخاص : دمية عليها ملابس الزواج

وبين اللعب الشعبية التي جمعت في بداية القرن الحالي من منطقة بالوجه القبلي مجموعة على هيئة ساق منتظمة تستدير في جزئها من قمته ساقان أشسبه ما تكونان بجذعي العرائس مصنوعة من أقمشة محشوة بالقطن على شكل الدمى في الحضارات الفينيقية القديمة ويبدو أن الصبية أضافوا ملامح لوجوهها وهي تشاهد وقد أرسلت ذراعيها واكتسى جسمها بجلباب طويل الى أخمص القدمين . وتعصب رأس العروس في أغلب هذه الدمى بعصابة حمراء تنسدل على كتفها . وتشبه الدمى

تصوير الوجوه الآدمية وتفاصيل التقاطيع ، فجعلها أشسبه بمثلثات تعلو قوائم ، وما الى ذلك من اشكال مبسطة تشبه الصليبان ، فهناك بين آثار الدولة الفرعونية الحديثة نماذج لبعض لعب الأطفال التي شكلت من الحششب على هيئة ساق منتظمة تستدير في جزئها الأدنى ، وتضيق كلما ارتفعت ، حتى تتدل من قمته ساقان أشسبه ما تكونان بجذعي شجرة يرتفع رأسها الى أعلى وتتجه أفرعها الجانبية الى أسفل ، فترمز الى العروس ، وتقترب في صورتها من الشجرة .

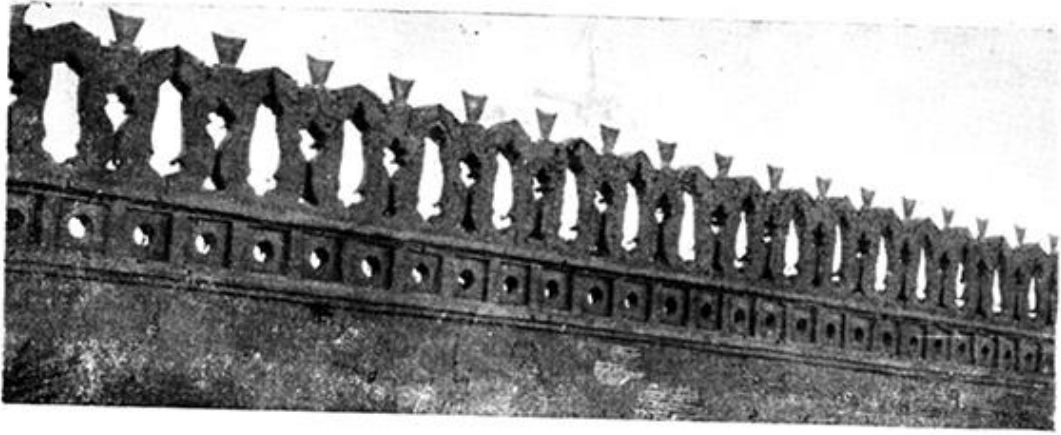
انتي تستخدمها الحاطبات المغربيات الى اليوم،
وتصور العصابة الحمراء المنسدلة على الاكتاف
احمال التمر المتدلية من رهوس النخيل الى
جوانب سوقه . ومن العرائس الشعبية التي
اوردنا ذكرها ما يبدو مجردا من النياب بأيد
ممتدة على جانبي الساق، وليست بها تفاصيل
توضح ملامحها .

وتشبه في صورتها المجردة هذه العرائس
المصنوعة من قوالب اللبن التي تعلو المنازل
الريفية في اقاصي الصعيد وعلى امتداد بلاد
النوبة ، حيث تصبح أشكال العرائس بمثابة
حليات معمارية وهي وان حاكت أشكال
النخيل ، وتضمنت بين ما تضمنته معاني

الوفرة الا اننا نرى هذا الرمز المعماري قد
اتخذ صفة بعيدة كل البعد عن مضمونها القديم،
حيث اصبح حلية معمارية للجزء العلوي من
بعض المساجد ولا سيما تلك التي اقيمت في
العصر الفاطمي الذي تأثر الى حد ما بالفنون
الواردة من شمال افريقية ويرجح انها اقتبست
بعض حلياتها المعمارية من عمائر أقدم عهدا
فانتخبت منها ما جالسه في تصويره للمظاهر
الطبيعية ، وكان بعيدا عن محاكاة الاجسام
البشرية . ومن بين هذه الامثلة نرى في الحليات
التي اقيمت على جدران مسجد ابن طولون
ما يشبه ايضا تلك العرائس ذات الشكل
المجرد التي اقيمت في الحضارات الفينيقية وما
قبلها ، ما بين المغرب وتونس . ومع ان العصر

عرانس على شكل حليات معمارية على واجهة دار بقرية نوبية





زخارف من اعل الجدار الخارجى لمسجد ابن طولون

خشبيتين تتناقران بحركة تدفع احدهما الى الامام والثانية الى الخلف وبالعكس .

ومن غريب المصادفة أن بعض المخطوطات العربية التي يرجع تاريخ نسخها الى القرن السابع عشر قد زودت بأشكال هذه العرائس التي ترسل ذراعيها على جانبي الجذع مثل العروس القمرية فى الحضارة الفنية القديمة . ومما يدعو الى العجب ظهورها فى كتب الجغرافية وفى وصف للمنازل التي أقامها الاسكندر على ساحل البحر الاحمر ، وفى غير الكتب العلمية تظهر العروس القمرية فى العديد من مخطوطات السحر ، حيث تبدو اقرب الى حليات زخرفية منها الى شكل آدمى . ويمكن أن نستشف من جميع هذه المقارنات ما للفنون الشعبية من جذور حضارية قديمة تربط بين معتقدات امتدت بين مشارق قارات بأسرها ومغاربها وهى تؤكد بهذا الرباط وبالتشابه الوثيق بين أشكالها وأنماطها وبالعوادات والتقاليد التي اقترنت بها الوحدة التي كانت ولا تزال تجمع هذه الشعوب فالوحدة الافريقية أو الوحدة العربية ليست بالامر المختلق وانما هى حقيقة لها أسانيد تاريخية القديمة التي ترجع الى عهود يتعذر الاهتداء الى ماضيها الفابر السحيق .

اطولونى قد سبق العصر الفاطمى فان التأثير بالنقوش المغربية برغم هذا يبدو أنه امتد الى مصر قبل أن يفتحها المعز .

وما بالنسبة الى هذه الحليات المعمارية المتخذة شكل العرائس المجردة فى الفنون النوبية ، فقد نراها فى صورة أوضح وأقرب من غيرها الى رموز الهلال والنخيل وسيقانه وما الى ذلك مما كان فى منشأ هذه المعتقدات التي أوردناها فى مستهل هذا المقال ، اذ تحلى واجهات المنازل النوبية بأهلة مصنوعة من اللبن ، وبجانبيها أشكال مثلثات تقام أيضا من اللبن كأنها رؤوس حراب ، هذا عدا أشكال العرائس المألوفة التي سبق التنويه عنها وأشكال النخيل التي تنقش على جدران البيوت وتقوم الفتيات النوبيات برسمها قبيل زفافهن ، كان الأمر من بين طقوس اعداد جهاز العروس وتهيئة دارها .

ولا تنتهى قصة الحليات التي على شكل عروس القمر عند هذه العلاقات فحسب ، اذ تتضح لنا أيضا امتدادات لها فى كثير من لعب الاطفال ، فقد جمعت بمتحف الجمعية الجغرافية بالقاهرة فى الثلاثينات مجموعة عرائس صنعت فى العراة المدفونة بالهلينا تبين عروستين

أزياءنا الشعبية بين القديم والحديث



راقصة أيام زمان
تلبس الشر وال
والصدى وتستعمل
الصاجات

بقلم وريشة
عبد الغنى أبو العينين



ملابس فلاحية من
البحيرة من ١٠٠ سنة
حتى الآن !

من أصعب الموضوعات التي
يواجهها المتخصصون في الفنون
الشعبية هو موضوع الأزياء ، ذلك
لأن هذه الأزياء تتألف من قطع
مختلفة ، عند الفرد الواحد ، كما
أنها تتنوع بين الذكور وبين
الاناث ، وبين الشيوخ والشباب
والاطفال ، فإذا أضفنا الى هذا كله
حقيقتين بارزتين هما أن الأزياء
لا بد أن تناسب فصول السنة ،
في كل بيئة من البيئات ، كما
أنها تسير بالضرورة الطيفات
الاجتماعية ومختلف الشـعائر
والثقاليـد ، استطعنا أن ندرك
مدى الصعوبة والتعقيد في دراسة
الأزياء بصفة عامة ، والأزياء
الشعبية بصفة خاصة .

وان نظرة سريعة الى أزيائنا
الشعبية تبين كثرتها وتعددتها ،
فبعضنا لا يزال يرتدى الجبة
والقفطان والعمامة ، والبعض
الأخر يرتدى الجلباب والقلنسوة

الحمد لله

(الطاقية) ، أو الجلباب البلدى
والمعطف الانجليزى والحذاء الفرنسى
والطربوش التركى !

وفى البلاد الساحلية يلبس
البعض السروال « الاسكندراني »
والقميص الافرنجى والقبعة ، وقرب
مرسى مطروح يرتدى الرجل
سروالا ضيقا مزركشا وقميصا
ذا اكمام واسعة وصديريه مزركشة
ويضع فوق كتفيه « الحرام » .

وقد عجز معظم الرجال هذه
الازياء الى ارتداء الملابس الاوربية
الحديثة . وتخلت المرأة المصرية
فى مصر عن الازياء الشعبية
التقليدية كالمس و « الملاية
اللف » والجلباب ، واصبحت
ترتدى الفساتين الحديثة أو الجونلة
و « البلوزة » ، ولم تعد هناك من
ترتدى الجلباب أو المس الا فى
الريف ، ولا تلبس « الملاية اللف »
فى المدن الا بعض السيدات غير
المتعلقات ممن لازلن يتمسكن بهذا
الزى التقليدى .

ومنذ نحو نصف قرن كانت
المرأة تلبس « الحبرة » السوداء
اذا كانت متزوجة ، و « الحبرة »
البيضاء أو « الشال » الأبيض اذا
كانت من العذارى . وهذا التنوع
فى ملابس النساء هو نتيجة
طبيعية لسفور المرأة وخروجها
الى معترك الحياة العامة ومشاركتها
الرجل فى مختلف المجالات . وليس
هذا فحسب بل انه يرجع الى دور
المرأة فى مجتمعنا عبر التاريخ ،



مواطنة من واحدة سيوه
فى ملابسها التقليدية
التي لا تزال ترتديها
حتى الآن

وهو فى الوقت نفسه يعبر عن
عادتنا وتقاليدها •

واختيار ألوان الملابس يرتبط
ارتباطا وثيقا بالتقاليد والتشاور،
فالمرأة المصرية تفضل ألوانا
معينة ، تخضع فى اختيارها لما
توارثته من عادات وتقاليدها
فهى تتفاهل باللونين الأبيض
والأخضر ، وتتشائم من اللونين
الأزرق والأسود ، وهى لا ترتدى
الملابس سوداء اللون أو القاتمة
إلا اذا كانت من المتقدمات فى
السن ، أو عند ذهابها لتأدية
واجب العزاء •

هذا التنوع فى ملابس الرجال
والنساء لا يرجع الى الظروف
التاريخية التى مرت بها بلادنا
فحسب ، بل انه احدى الثمرات
المريرة للاستعمار ! واذا أمعنا
النظر فى أزيائنا الشعبية ، فاننا
نجد أنها مزيج من الملابس العربية
والتركية ، وومن التى ترجع الى
عهد المماليك ، ومن الثياب التى
أخذت عن الغربيين • كما أن هذه
الأزياء المختلفة ان دلت على شئ ،
فانما تدل على تطور مجتمعتنا ،
ونحن نلبس اليوم ما يلائم
نهضتنا الثقافية ونورتنا
الصناعية •

ولو أن عقارب الساعة عادت
الى الوراء مائة عام ، واستعرضنا
أزياءنا فى هذا العهد ، لذهلنا
لما كانت تحمله الفتاة فوق جسدها
من ثياب ، ولتساءلنا فى دهشة
ولماذا كان بعض الرجال يحملون
فوق رؤوسهم تلك العمائم
الضخمة •



ولنتأمل الآن كيف كانت تلبس المرأة .
كان زى المرأة يتكون عادة من :

١ - قميص من الحرير ٠٠٠ لونه فاتح
٠٠٠ أبيض أو وردي أو بنفسجي أو أخضر
أو أزرق تغطيه زخارف من الحرير وأسلاك
الذهب ، وكان ذا أكمام عريضة واسعة ،
وقصيرا جدا يصل الى ما فوق الركبة .

٢ - « شنتيان » وهو سروال واسع ، يلف
حول الخصر بواسطة « تكة » ، تمر من أعلاه ،
ويربط من أسفل بالساق ، ويتدلى حتى
يصل الى القدمين . وقيل أنه كان سروالا
مريحا ، لا يضايق المرأة عند الجلوس على
« الشلثة » .

٣ - صديرية بدون أكمام كانت تلبس
فوق القميص .

٤ « يلك » وهو ثوب آخر كان يلبس فوق
الصديرية ويلتصق بالجسم ، وله أزوار من
الامام من أعلى الى أسفل ، ومفتوح من الجانبين .

٥ - « حزام » وهو قطعة كبيرة من القماش
الحريرى المزركش أو من الكشمير ، أو « شال »
عريض ، يلف حول الوسط ، ويعقد من الامام
عند أسفل البطن .

وأما غطاء الرأس فكان فى الغالب يتكون
من قلنسوة (طاقية) حمراء صغيرة ، يلف
حولها منديل من الحرير المزركش ، توضع فى
مقدمته حلقة من الفضة أو حلقة أخرى من
الذهب الخالص مرصعة بالجواهر تسمى
« القرص » ، اذا كانت المرأة من الطبقة
الثرية . وأحيانا كانت المرأة تلبس « العريضة »
وهى قلنسوة (طاقية) مبطنة من الداخل
بالقماش ، ومحللة من الخارج بورود وأزهار
صناعية .

وكانت المرأة تترك شعرها ينسدل على
ظهرها ، فاذا خرجت من بيتها صففت شعرها
فى صفائر ، عددها فردى ، أى فى ١١ أو ١٣
صفيرة - مثلا - وكانت تربط كل صفيرة
بثلاثة خيوط من الحرير الاسود ، وتعلق بها
« خريات » ، وهى قطع مستديرة من الذهب
رقيقة كالورق ، تنظمها لتصنع منها « الصفا »
وكانت تقص شعرها فوق الجبهة وتترك منه
خصلتين ، تتدليان على الصدغين . وكانت
المرأة ترتدى ، فوق الملابس التى ذكرناها

فيما سبق ، « جبه » من الجوخ مفتوحة من
الامام ، أو « فرجية » وهى رداء يشبه
العباءة الواسعة .

وكانت تضع على وجهها ، تحت « العريضة »
أو المنديل ، « يشمك » ، يصنع من نسيج
شفاف ، يسمح للمرأة بالرؤية ، ويتدلى حتى
يصل الى أعلى الحزام .

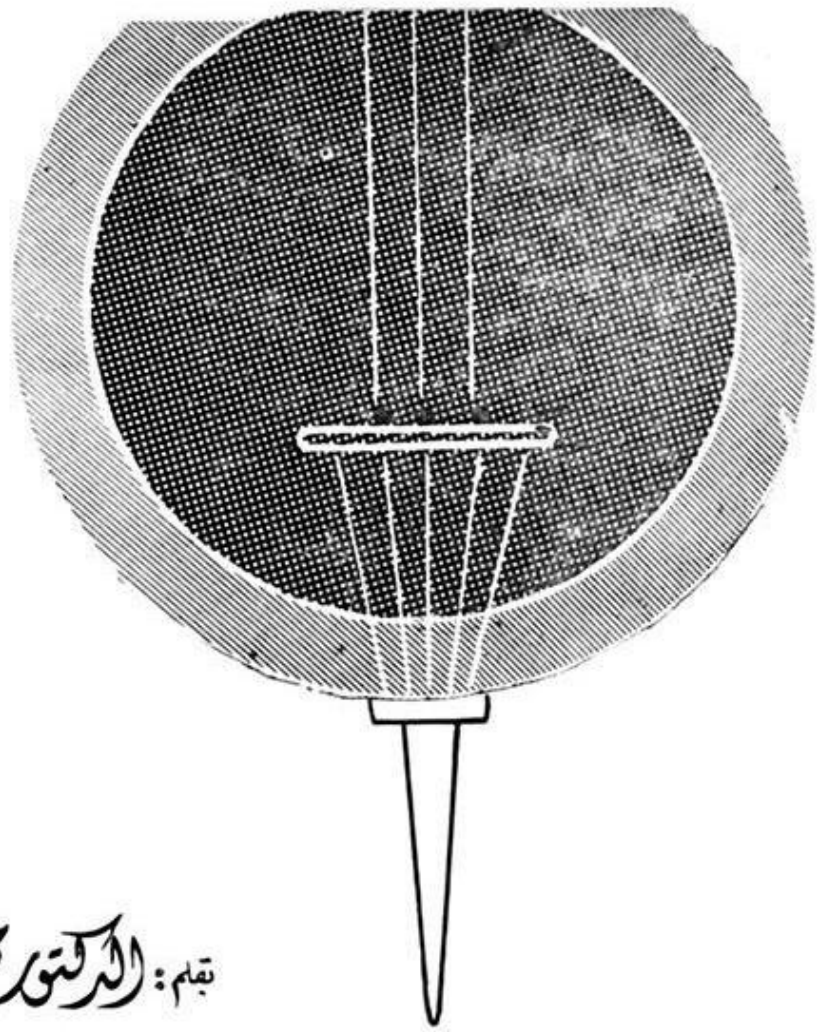
هذا ما كانت تلبسه المرأة الموسرة فى
القاهرة أما المرأة من عامة الشعب فكانت ترتدى
القميص والجلباب الأزرق ، اذا كانت من
سكان الريف ، والجلباب الأسود و « الطرحة »
أو « الملس » أو « الحبرة » اذا كانت من
المقيمات فى المدن .

ولننظر الآن كيف كان رى الرجل .
كان الرجال جميعا يشتركون فى ارتداء
« العمامة » ، يستوى فى ذلك الأغنياء والفقراء .
وكان السراة والعلماء يلبسون الجبة
والقفطان والحزام .

وكان الفلاحون ، ولا يزالون ، يلبسون
السروال الأبيض القصير والجلباب الأزرق فوق
القميص والصديرية ، وبعضهم كان يلبس
« الزعبوط » ، والبعض الآخر كان ولا يزال
يضع فوق رأسه عمامة بيضاء أو « لبدة » ،
وهى ترجع الى العصر المصرى القديم . ويلبس
حذاء أو « مركوبا » أو « بلغة »

وتختلف الأزياء من منطقة الى أخرى .
ففى بلاد النوبة التى تمتد من شمال أسوان
الى بلدة شندى فى السودان ، ترتدى المرأة
قميصا زاهى اللون ، يلائم لون بشرتها السمراء ،
وتلبس فوقه « جرجار » وهو من القماش
الأسود الشفاف ، به « كرايش » عند الساق ،
ويصل طوله أحيانا الى ثلاثة أمتار ، وتضع
فوقه طرحة بيضاء شفافة فى المنطقة الشمالية
والسودان أما فى الجنوب فانها تضع طرحة
سوداء على حافتها زخارف زاهية اللون ،
وحداثها مستوحاة من البيئة نفسها .

وفى الصحراء الشرقية أو الغربية أو فى
الواحات يقوم السكان بصنع ملابسهم بأيديهم
فى كل مراحلها من غزل ونسيج وحياكة
وزخرفة ولم يتغير تصميمها منذ مائة سنة
حتى الآن .

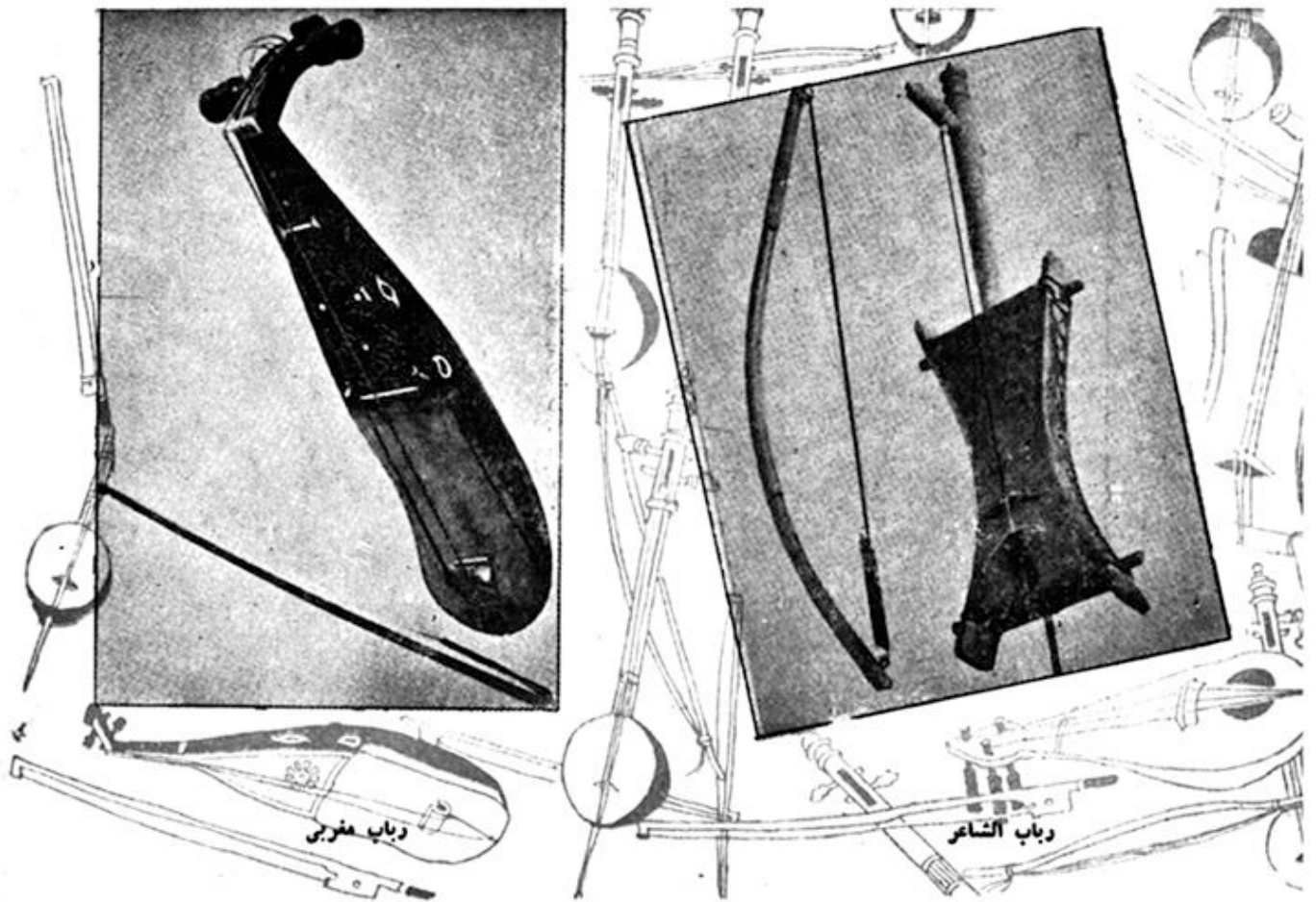


نقام: الدكتور محمود احمد الحفنى

الرجاب... أصل الآلات الوترية

لا يعرف على التحقيق الوطن الاول للآلات
الوترية ذات القوس ، وان كان كثير من
المؤرخين قد نسبوها الى الهند مقررين ان
أقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس في تزيين
العالم كله هي آلة هندية قديمة جدا يرجع
عهدا الى خمسة آلاف سنة قبل الميلاد
اسمها رفانا سثرون كانت ذات وترين ، غير
انها لم تتقدم ولم يذع استعمالها فماتت .

انما الذى يقرره التاريخ على وجه
التحقيق انه الى العرب يرجع الفضل في
احياء آلات القوس . فقد أوجدوا في القرون
الاولى من الميلاد آلة الرجاب ، وكانت في



المغطى بالخشب حتى يلتقى بالرقبة . ويشد عليه عادة وتران .

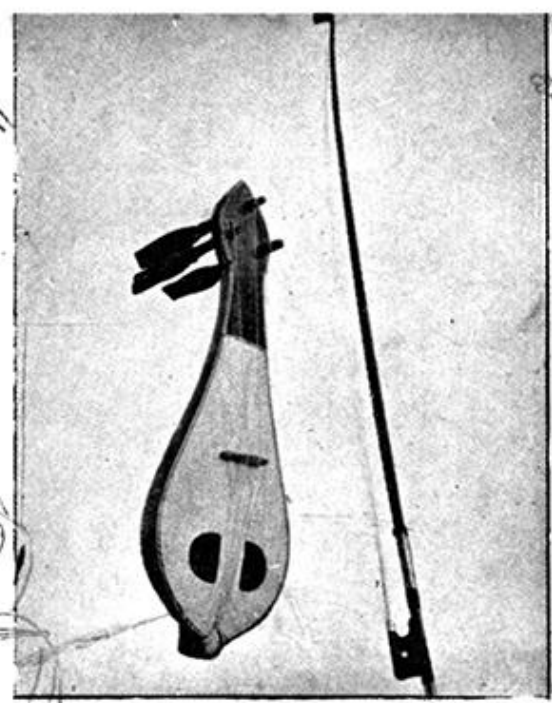
وهناك أيضا في تركيا والمناطق المتاخمة لها يستخدم نوع راق من الرباب يسمى « الكمنجة الرومي » ويشبه الى حد كبير الرباب المغربي ولكنه أصغر حجما . وتشد عليه ثلاثة أوتار تثبت في الملاوى التى تتركب فى الرقبة من الخلف بما يظهر الآلة شبيهة بشكل الارنب . ولذلك فانهم يسمونها فى الاوساط الشعبية « الارنبه » .

وقد انتقلت آلات الرباب مع العرب الى الاندلس حين تم لهم فتحها فى أوائل القرن الثامن الميلادى . ومن ذلك الحين فقط بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات القوس تظهر فى اوربا وبخاصة فى البلاد الجنوبية منها المتاخمة للاندلس . فقد صنع الفرنسيون آلة تماثل الرباب العربية سموها ربيبة او روبيلة كما صنع الطليان نفس هذه الآلة وسموها روبيكا او ريك . وظاهر فى كل هذه الالفاظ اشتقاقها من كلمة الرباب .

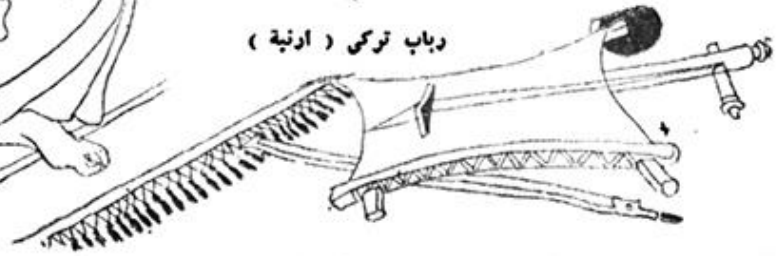
العراقى نظرا لاهميته ارقى صنعة ، يشد عليه أربعة أوتار ، لذلك فهو غنى أيضا فى المنطقة الصوتية المشتمل عليها .

وفى بلاد شمال افريقية تلعب الرباب أيضا دورا هاما فى موسيقاها . فهى لاتخلو منها فرقة موسيقية حتى ولو استخدمت فى تلك الفرق آلان الكمان الحديثة « الفيولينة » فانها لاتجب آلات الرباب التى تحتفظ دائما بمكانتها فى تلك الفرق . بل ان العازف بالآلة الكمان الحديثة فى هذه البلاد يحملها أثناء العزف رأسية على ركبته فى وضع يشبه تماما وضع آلة الرباب .

والرباب المغربى الشائع الاستعمال فى بلاد المغرب والجزائر وتونس وليبيا يخالف فى الشكل آلات الرباب المستعملة فى البلاد العربية الشرقية . فهو ذو صندوق وصوت كبير مصنوع من الخشب يتسع فى النصف الاسفل المشدود عليه الرق والذي يعزف عليه بالقوس ويضيق تدريجا فى النصف الآخر العلوى



رباب تركي (ارنبة)



وبعد أن عاشت الفيولا بهذا الشكل ذات ستة أوتار أكثر من قرنين عدل الأوربيون عن ذلك ورجعوا إلى فكرة العرب في وجوب عدم زيادة الأوتار على أربعة كما كان الحال في الرباب . وبذلك تطورت الفيولا في منتصف القرن السابع عشر . وصنعت آلة أصغر منها قليلا مشدود عليها أربعة أوتار أطلق عليها اسم فيولينية أو فيو لينو مصغر فيولا . وتلك الآلة هي مانسميه في عصرنا الحديث الكمان .

وقد صادفت آلة الكمان في شكلها الأخير اقبالا عظيما من سائر شعوب العالم ، سيما بعد أن منحها الموسيقار « منتفردى » الإيطالي السيادة على آلات الأوركسترا فيما وضعه من الأوبرات التي سار على نهجه فيها جميع معاصريه وخلفائه .

واختص بصنع آلة الكمان في بادئ الأمر منطقة محدودة من أوروبا هي بلاد التيرول وشمال إيطاليا . وكانت أسرة أماتي أخلد الأسر التي اشتهرت في صناعة هذه

انتشرت تلك الآلة بعد ذلك فعمت أوروبا في القرن الرابع عشر هـ وأخذ يدخل عليها التغيير شيئا فشيئا حتى آخر القرن الخامس عشر . وسميت تلك الآلة فيولا ومعناها الوتر . ثم صنع منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم . وفي القرن السابع عشر عم لفظ فيولا جميع الآلات الوترية ذات القوس وكان أهمها في ذلك الوقت نوعان : الأول سمى فيولا الذراع وكانت تحمل أثناء التوقيع على ذراع العازف بها كما هو الحال الآن في آلة الكمان الحديثه (الفيولينية) . وأما النوع الثاني فسمى فيولا الركبة وكان يضعها العازف بين ركبتيه أثناء التوقيع بها ، على النحو الذي نستعمل فيه الآن آلة الفيولنستيل .

وكانت كل تلك الأنواع ذات ستة أوتار مشدودة في مستوى واحد ، ولذلك كان من المتعذر على العازف أن يوقع بالقوس على الأوتار الوسطى من الآلة ، بل كان لابد له من العزف على ثلاثة أوتار في وقت واحد .



رباب عراقي

الوقت الحاضر ، بعد ان تم تطويرها واكتملت صناعتها على نحو ما معنا اليه ، تشغل المحل الأول من جميع الآلات الموسيقية في الشرق والغرب . وقد زاحمت هي وأسرتها بقية الآلات البوترية وأصبحت لها السيادة عليها منذ أكثر من قرنين لا تزاحمها في تلك السيادة آلة أخرى . وستظل الكمان متبوثة أسمى مكانة في الفن ، ذلك لأنها سلطنة العواطف وملكة الآلات، جميعها في الترجمة عن الشعور . ومن أبرع ما كتب في ذلك قول «هايني» الفيلسوف والشاعر الألماني الكبير :

« الكمان آلة لها امزجة البشر ، تتكلم بشعور العازف بها ، وتكشف اسرار عواطفه ، تنقل عنه في جلاء ووضوح اقل التأثيرات وأضعف الانفعالات . ذلك لأنه يضعها أثناء التوقيع على صدره فتحمل أوتارها ضربات قلبه » .

دكتور محمد أحمد الحفني

الآلات في القرنين السادس عشر والسابع عشر في كريمونا إحدى مقاطعات سهول لمباردي بإيطاليا . وأخذت عنها أسرة ستراديفاري قبلت بصناعتها حد الكمال في أوائل القرن السابع عشر . وبقيت الآلات التي صنعتها تلك الأسرة لا تبارى حتى الآن برغم اقبال الشعوب على هذه الآلة اقبالها العظيم وتسابقها في صناعتها .

تصنع آلة الكمان من خشب الصنوبر الذي تم جفافه حتى لا تتغير نسب الأبعاد التي عليها القطع المختلفة المكون منها صندوق الآلة ، والتي يجب أن تبقى دائما ثابتة على النحو الذي ضبطها عليه الصانع حتى تتوافق الاهتزازات الصوتية الناشئة من الصندوق كله . وكلما قدمت الكمان في الاستعمال أصبح خشبها أكثر مرونة والأصوات الصادرة منها أرق وأحلى ، وأصبحت تبعا لذلك أكبر قيمة وأعلى ثمنًا .

أما عن منزلة آلة الكمان فانها في



بقلم

عبد الرحمن بن عبد الوهاب

عرض وتلخيص

أحمد آدم محمد

رقصة الروح الهادئة لفرقة بيونج بانج

الرقص الشعبي تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعي لدورات الحياة الهامة وقد شغف الناس بالرقص منذ فجر الحياة ، وليس من شك في أن الرقص يلعب اليوم دورا هاما في الاحتفالات في كل انحاء العالم : في المجتمع الاول يرقص الناس للتسلية وتزجية وقت الفراغ ، وفي المجتمع البدائي يرقصون ، استرضاء للآلهة وقوى الخير ، ويجدون في الرقص وسيلة لطرد الارواح الشريرة ، ولا يزال الهنود الحمر في أمريكا ، يتمسكون بالكثير من طقوسهم التقليدية ويرقصون للتعبير عن مشاعرهم في شتى المناسبات . ولا يزال الرقص في شبه جزيرة ايبيريا وفي أمريكا اللاتينية عنصرا حيويا في الاحتفالات والمهرجانات . والرقصة الواحدة قد تصلح لأكثر من مناسبة ، مثل رقصة « روتوبوري » عند هنود

نارا هيرمارا بالمكسيك ، وقد لا تصلح الا للتعبير عن موضوع معين ، مثل رقصة الغزال عند قبائل البويبلو الهنود في نيومكسيكو . وكثيرا ما يقلد الراقصون في هذه القبائل ، بحركاتهم الراقصة ، انسانا أو حيوانا أو نباتا ، اعتقادا منهم بأن هذه الحركات الراقصة كفيلة بطرد الشياطين أو تحقيق الشفاء . ولعل الراقص الذى يقوم بدور المهرج فى السرك اليوم ، يقوم بالعمل نفسه الذى كان يقوم به الكاهن بين القبائل البدائية .

وللرقص الشعبي وظائف عالمية ، وتختلف هذه الوظائف باختلاف المناخ والظروف الجغرافية وتنوع الأمجة ، وبالرغم من ذاتية بعض تكوينات الرقص وخطواته فان لكل قارة ولكل أمة بل ولكل قبيلة أسلوبها الخاص فى الرقص . وليس من شك فى أن الطقوس الدينية التى كثيرا ماتمتزج بالرقصات الشعبية ، قد تأثرت الى حد كبير بالتجارة والغزو ، مما أدى الى التقريب بين الثقافات المتباعدة .

طقوس الرقص وأغراضه

تحتفل القبائل فى آسيا وإفريقيا وأمريكا احتفالا كبيرا ببلوغ الفتيان والفتيات ويرقص الجميع للتعبير عن فرحتهم فى هذه المناسبة السعيدة وتصحب هذه الرقصات بعض الطقوس التقليدية عند قبائل الاسكا والماورى والبابايو والاباتشى .

ولعل الغزل من أهم الموضوعات التى يتناولها الرقص الشعبى ويصعب على الباحث أن يحصر الرقصات التى تعبر عن الغزل والتى يعمد فيها الراقصون والراقصات الى إبراز الجاذبية الجنسية . والواقع أن هذه الرقصات ليست كلها مما يمكن اعتباره من الرقص الشعبى ولا يعد منها الا طائفة قليلة من هذا القبيل وتعبر هذه الرقصات عن دراما الحب فنرى الفتى يطارد الفتاة حتى تقع فى الأسر الا أنه لا يلبث أن يهجرها ليطارد غيرها وتختلف الرقصات الشعبية فى تعبيرها عن دراما الحب فأحيانا نراها تتسم بالفحش الصريح كما هو الحال

فى رقصات القبائل البدائية ، وأحيانا نجدها مغلفة بالاحتشام الذى يصل الى حد البرود كما هو الحال فى الرقص التريبيعى . وفى هذا النوع من الرقص يستعرض الرجال مايتصفون به من اقدام وما يتمتعون به من قوة وتحاول النساء أن يبرزن ماوهبهن الله من فتنة ويمتزج الراقصون والراقصات عادة فى حلقات بسيطة وأحيانا يقوم الراقصان برقصة معقدة وكثيرا ما يتبادلون العناق .

وتلعب « المروحة » دورا هاما فى الرقصات الشعبية من هذا النوع فى اليابان وبورما واسبانيا . أما فى الشرق العربى والفيلبين وشبه جزيرة الملايو وروسيا وبوهيميا وانجلترا وبيرو وشيلي والمكسيك فان « المنديل » يعتبر من أهم عناصر الرقصات الشعبية .

وتعتبر كثير من الرقصات الشعبية عن الترحيب بالضيف كما هو الحال فى المكسيك وجدير بالذكر أن هناك رقصة مشهورة تسمى رقصة « الزمالة » فى الدانمارك وهناك رقصة معروفة عند الهنود الحمر فى أمريكا هى رقصة « صداقة الثعلب » .

وليس من شك فى أن الرقص فى حفلات الزفاف شائع فى كل أنحاء العالم : فى هنغاريا رقصة معروفة باسم رقصة « العروس » وفى تركيا نجد رقصة « النار » المعروفة عند لغجر .

واذا ذهبنا الى المانيا نجد رقصة خاصة بالعريس وعروسه واذا مازرنا الهنود الحمر نجدهم يرقصون قبل الزفاف رقصة تحكى زفاف الارض الأم الى الشمس كما أنهم كثيرا ما يرقصون فى حفلات الزفاف رقصة الحرب التقليدية .

رقصات العمل

قد تكون هذه الرقصات مجرد محاكاة للحركات التى يقوم بها العمال من مختلف المهن وقد يغلب عليها طابع الابتكار .

وتهدف هذه الرقصات الى ادخال البهجة على قلوب العمال واشاعة جو من المرح والسرور ينسبهم مايبذلونه من جهد فى أداء العمل

ومهرجان « سنتيوتل » حيث تقدم فيهما الرقصات التي اشتهر بها شعب الأزوتيك العريق . ولا زالت قبائل البويبلو ترقص رقصه « كاشيتا » التي يتضرعون بها للآلهة أن تحفظهم وتقيهم شرا لأمراض ونضمن لهم جودة المحصول وسلامته .

وعند قبائل هوبي نجد رقصه « بوامو » أو رقصه « زراعة الفول » كما انهم يقيمون حفلات يقدمون فيها رقصه « الشعبان والظبي » على أنغام المزمار وفي سان فيليب وسانتو دومنغو وأكوما يرقص الأهالي رقصه « القمح الأخضر » في عيد القديسين وفي كوتشيني يرقص الأهالي رقصه « السلة » وفي سانتا كلارا يرقصون رقصه « قوس قزح » وفي سان دومنغو نجد رقصه « كايا كاييه » وفي شوني يرقص الناس رقصه الحزن وإذا ذهبنا الى بولندا نجد رقصه بذر الشيلم والشوفان أما في فرنسا فاننا نجد رقصه « اسبرنجال » وهي رقصه قديمة وحديثة كما نجد فيها رقصه الشوفان وفي انجلترا رقصه « زراعة الفول » كما توجد فيها ألعاب خاصة بمحاصيل الشوفان والفول والشعير .

وتحتفل القبائل في كل أنحاء العالم بموسم الحصاد فتقدم فيه رقصات مرحة تعبر عن فرحتهم بما جادت عليهم به الأرض من خير .

في الهند يقيم مهرجان « سوهوراي » حيث يرقص الناس رقصه « لاشوا » أو رقصه « كرم » وفي روسيا يرقص الأهالي رقصه « بولبا » أو رقصه البطاطس وفي فنلندة يرقص الفنلنديون رقصه « الحصاد » بالمنجل والجاروف وفي أيرلندة يرقص المزارعون رقصه « الحصاد » .

وفي اليونان وهنغاريا وإيطاليا والبرتغال وفرنسا يرقص المزارعون ، عندما تنضج الكروم ويحين قطفها ، رقصه « عصير الكروم » .

كان الناس في الماضي السحيق يعبدون الشمس والقمر والنجوم وكانوا يتقربون لها بالرقصات الجميلة ولا تزال قبائل الانكا ترقص رقصه الشمس وتصحب هذه

ويتضح هذا بجلاء في داهومي حيث يرقص 'الاهالي على ايقاع الآلات الموسيقية ودقات الطبول أثناء قيامهم بالعمل بطريقة تعاونية كما يلმسه الباحث في مجتمعات الكونغو حيث يعمل الأهالي على دقات الطبول وبمصاحبة الغناء وبالمثل في جزر فيرجن وفي جامايكا

وفي كثير من هذه الرقصات يحكى الراقصون بالحركة خطوات العمل فيصومرون عمليات الزراعة في الحقل من بذر وحصاد .

ومن المعروف أن كل طائفة من طوائف أرباب الحرف في القرون الوسطى كانت تشترك في مواعيد موسمية تحفل بالبهجة ، برقصه تعبر بها عن حريتها ولا تزال بعض الرقصات الشعبية الأوروبية تعبر عن هذا اللون التقليدي .

وإذا تركنا أوروبا الى اليابان ومدغشقر نجد رقصات عديدة تحكى عملية زراعة الأرض وحصاده . وإذا انتقلنا الى جنوب أمريكا نجد رقصه جز الصوف . وهناك رقصات عديدة من هذا النوع نكتفى بأن نذكر منها رقصه « الغزالات » في اسبانيا ورقصه « الحياطين » في البرتغال ورقصه « الجزارين » في ألمانيا ورقصه « الغسلات » في فرنسا ورقصه « اعداد العلف » في هنغاريا ورقصه « صانع الاحذية » ورقصه « السمكري المتجول » ورقصه « الغسيل » في الدانمارك ورقصه « الاسكاف » في انجلترا .

وقد ارتبطت حياة الناس منذ القدم بالأرض فلا عجب ان رأينا الناس في المجتمعات البدائية يرقصون لكي تمن عليهم الآلهة بالمحصول الوفير وتحميهم من قوى الشر والدمار وعندما توجد عليهم الأرض الطيبة بالثمار والزرع يقيمون الحفلات الراقصة التي تمتزج فيها الطقوس الدينية بمظاهر اللهو والخلاعة فنجد الأهالي في افريقيا يرقصون رقصه « الأجراس » كوسيلة لاستدراار المطر وفي اكوادور ترقص قبائل الانكا رقصه « وايارا » للتأثير في الصقيع والرياح والماء والشمس . وفي المكسيك يقيم كل عام مهرجان « لاكسيلونين »



فرقة أوغنده للفنون الشعبية

في أمريكا ويشترك في هذه الرقصة اثنان من الصيادين يقومان ببعض الطقوس الدينية .

ومن هذه الرقصات أيضا رقصة الصيادين بالمكسيك ورقصة صيد الغزال عند الهنود الحمر في أمريكا ورقصة الجاموس ورقصة القوس والسهم عند قبائل البويبلو ومنها رقصة كلاب البحر عند الاسكيمو ورقصة صيد الحوت في ألاسكا .

وكثيرا ما يمثل الراقص شخصية حيوان كما هو الحال في رقصة الرعد عند القبائل الريفية ورقصة « الجميل والدميم » في بعض البلاد الأوروبية ورقصة الثعالب التي تقدم مع الثعابين الحية ورقصة الثعالب ورقصة الصقور التي تؤديها قبائل البويبلو والكومانش من الهنود الحمر ورقصة السلحفاة .

ويمثل بعض الراقصين شخصيات الماعز والديك والثور ويعتقد البعض أنها رمز للخصب والنماء وقد أخذوا هذا الاعتقاد عن قدماء الإغريق .

وفي عقيدة الطوطم يمثل الراقصون طائر الامو الاسترالي والكنفاراوا والضفدعة والذئب .

الرقصة بعض المظاهر البطولية والعلاجية كما أن بعض القبائل ترقص عند كسوف الشمس في محاولة لاستعادة نورها وليس من شك في أن الشمس وهي تجرى في فلكها وتحدد فصول السنة تؤثر في نشاط الناس بل وتفرض عليهم نوعه ففي الشتاء يقومون بالصيد وفي الصيف يشتغلون بالزراعة وكثير من الطقوس الدينية التي تصاحب الرقصات اليوم كانت تقام بمناسبة الانقلابين الصيفي والشتوي والاعتدالين الربيعي والخريفي . وكثير من المهرجانات الدينية التي تقام عند بعض الشعوب اليوم لا تختلف في شيء عن المهرجانات الوثنية القديمة التي كانت تقام تكريما للشمس والقمر والنجوم .

الصيد والقتل

تهدف رقصات الصيد إلى تحقيق قوة مغناطيسية للصياد تغنيه على الظفر بالحيوان وكان الراقص يستعطف بحركاته روح الحيوان حتى لا تصيبه بالأذى ومن رقصات الصيد ما يقدم في مهرجان « مونداس » بالهند ومنها رقصة السهم في سيلان ورقصة صيد الظبي



رقصة اسطورية (الفلبين)

والبيغاء ويتوقف أداء الالهة لهذه الرقصات على البيئة ففي التبت مثلا يرقص السكان رقصات النمر والأسد والرخ والقرد والغزال وفي سيبريا نجد رقصات الغراب الأسود وكلب البحر والذئب والثعلب وفي المكسيك نجد رقصة النمر الأمريكي الأرقط وفي سان فيليب نجد رقصات يقلد فيها الراقصون حركات الطيور والافانم والجاموس والدواجن والذب والغراب .

رقصة الحرب

بفوم رجال القبائل بهذه الرقصة استعدادا للمعركة المقبلة أو احتفالا بالنصر وهي رقصة جماعية يرجع اليها الفضل في تقوية الروابط بين أفراد القبيلة .

وكان رجال القبائل يقومون بهذه الرقصة كوسيلة لانتخاب أشد المحاربين مراسا من بين أبناء القبيلة وكان كل منهم يحاول أن يستعرض مهارته في القتال وجلده وشجاعته .

وهي رقصة شائعة عند كل القبائل في أنحاء العالم ويستخدم فيها الدرع والسيوف والحربة والقوس والسهم .

وهناك رقصات يلتمس بها الراقصون الشفاء من بعض الأمراض يمثلون فيها دور الثعلب والذب والجاموس والغزال . ويتخذ الهنود كشعار حربي الثعلب والكلاب وأحيانا الذب والجاموس .

وتنتشر عقيدة « الفتش » في داهومي ويرمز به الالهة الى الروح المقدسة . والى بجانب هذا نجد رقصات الثعبان والنمر والفهد رقصة المراوح الهائلة لفرقة بيونج يانج



وفى أوروبا أكثر من رقصة يستخدم فيها
السيف والعصا .

وهذه الرقصة يؤديها الراقصون وهم واقفون
فى صفوف متعددة أو فى صفين متقابلين وهى
رقصة شائعة عند قبائل الشيلوك على النيل
الأبيض وفى بورنيو والفلبين وعند الهنود
الحمر الذين يؤدون هذه الرقصة بحركات
بارعة يستعرضون بها مهارتهم فى القتال وقد
يشارك فى رقصة الحرب الرجال والنساء
احتفالاً بالنصر . وهناك رقصة خاصة بالنساء
فقط ولعلها إحدى الرقصات التى كن يقمن بها
أثناء غياب الرجال .

ويرقص الأهالى فى بورنيو رقصة النصر وفى
كواكيوتل يرقصون رقصة الحرب وفى باسارى
نجد رقصة العصا وهى خاصة بالفتيات فقط
وثمة رقصات عديدة يستخدم فيها الراقصون
أسلحة شتى وفى الهند أكثر من رقصة يستخدم
فيها السيف والعصا ويتفنن العرب والأتراك
الرقص بالسيف وفى روسيا يستخدم الخنجر
فى رقصات الحرب وتشتهر أوكرانيا برقصة
خاصة يشترك فيها أربعة رجال ويستخدم
الدانماركيون العصا فى رقصة الحرب وهناك
رقصة بالخنجر فى جزيرة مان .

أما رقصات انتحطيب فمعروفة فى أسبانيا
 وإيطاليا والبرتغال وهنغاريا ومصر .

وهناك رقصات يمسك فيها الراقصان
بسيوفين متعارضين أو عصوين متعارضتين
ويؤديها الأهالى فى هنغاريا وقطالونيا وفنلندة
وانجلترا واسكتلندة .

ويعرف الأهالى الرقص بالسيف فى رومانيا
والنمسا وإيطاليا وفرنسا وانجلترا ومقاطعات
الباسك والبرتغال واسبانيا وفى المكسيك
وسان دومنجو وولايتى تكساس وكاليفورنيا
بالولايات المتحدة .

وكانت رقصات السيف يشترك فيها رجال
يرتبطون بمعهد نحو المجتمع وكان رقصهم
بالسيف جزءاً من إحدى الطقوس القديمة التى

كان يصحبها تقديم بعض القرابين . وليس من
شك فى أن أثر عبادة « برشتا » الوثنية واضح
فى رقصة « برشتن » كما أن « سان جورج »
قاتل التنين رمز لانتصار الخير على الشر .

وثمة رقصة فريدة يشترك فيها راقص يمثل
دور رجل أبله يرتدى ثياب امرأة ويقاقل نينجا
أو ثورا يمثله راقص آخر .

وفى توكسون كورينكا بمنطقة الباسك
يرقص الأهالى رقصة بالسيف يرفع فيها
الراقص ، الذى يقوم بدور القبطان ، ذراعه
عالياً بالسيف فى تمجيد للموت فى سبيل
الوطن . وترقص قبائل الماتا شينى رقصة
يستخدمون فيها الرماح الثلاثية الشعب المزينة
بالريش أما قبائل البويبلو فلا زالت تحافظ على
عادة تمثيل مصارعة الثيران وكثيراً ما يصحب
هذا التمثيل حوار باللهجة الوطنية الدراجة .

العلاج بالرقص

يعتقد الأهالى فى المجتمعات البدائية أن
الشفاء يتحقق بالرقى والتعاويذ للتخلص من
الشياطين وطرد الأرواح الشريرة وهم
يتوسلون بالرقص العنيف والحركات الهستيرية
المصطنعة حتى يخرجوا مغشياً عليهم ليفيقوا
وقد تحقق لهم الشفاء .

وهذا النوع من الرقص يمارسه اتباع عقيدة
« روح اسكوكى » فى افريقيا وعقيدة
« كونج فو » فى الصين .

كما يمارسه بعض سكان أوروبا فى رقصة
« سانت فيتوس » وفى رقصة أخرى للوقاية
من الطاعون .

وقد كان الإيطاليون يرقصون رقصة
« التارانتلا » كنوع من العلاج من لدغة العنكبوت
السام (الشبث) .

وثمة رقصات للعلاج يقلد فيها الراقصون
بعض الحيوانات مثل رقصة الغزال عند الهنود
الحمر فى أمريكا ورقصة الجاموس فى أيووا

الأرقص في ساحل الذهب وساحل العاج
ورقصة الشمس ورقصة الشبح ورقصة الحلم
عند الهنود في أمريكا •

وكثيرا ما يقوم الراقص في هذا النوع من
الرقصات بحركات بهلوانية بارعة يستعرض
فيها مهارته في الدوران السريع والقفز والتثني
والزحف ثم يسقط على الأرض وقد تصلب
جسمه •

وقد يرتدى الراقص قناعا يمثل وجه شيطان
أو حيوان من الخشب أو الجلد وقد يكون له
أنف طويل أو لحية أو قرنان وقد يرتدى شعرا
مستعارا أو يطلو وجهه بالسواد أو الطين أو
يرسم فيه خطوطا سوداء وبيضاء وكثيرا ما
يرتدى سترة خشنة من الصوف أو هلاهيل
وقد يحمل جسد حيوان محنط أو ذيل حيوان
وأحيانا يرتدى ملابس النساء أو يعلق
الابراس والجلال وقد يحمل في يده سوطا
أو رمحا خشبيا أو سيفا من الخشب أو عصا •
وفي بعض الرقصات يمثل الراقصون معركة
هزلية وكثيرا ماتصحب الرقصة بعض الطقوس
السحرية •

وايركوا وتلجأ بعض القبائل الى تعذيب الجسد
كوسيلة لطرد الروح الشريرة التي حلت
بالجسد كما يعتقدون • وثمة رقصات عديدة
من هذا النوع منها رقصة يقوم بها الهنود الحمر
ويطنون فيها بأقدامهم جمرات الفحم ومنها
أيضا رقصة رأس الجاموس ورقصة الرعد
ورقصة الوجه الزائف •

وفي جهات أخرى يرقص الالهائي على ايفاع
دقات الطبول السريعة ويدورون حول أنفسهم
بسرعة كما يحدث في رقصة الصرع
بسيبريا •

ويلدأ البعض الى تعاطي المخدرات أو
المسكرات للهروب من الواقع المؤلم الى عالم
يزخر بالاحلام •

وقد يعتمد بعض الراقصين الى طعن جسده
بالسيوف كنوع من تعذيب النفس وتطهير
الروح •

وفي العالم الاسلامي يجد أتباع الطرق
الصوفية في حلقات الذكر بلبسها شافيا
لأمراض الجسم والنفس •

ومن الرقصات العلاجية رقصة الساحر

رقصة الحرير الأحمر



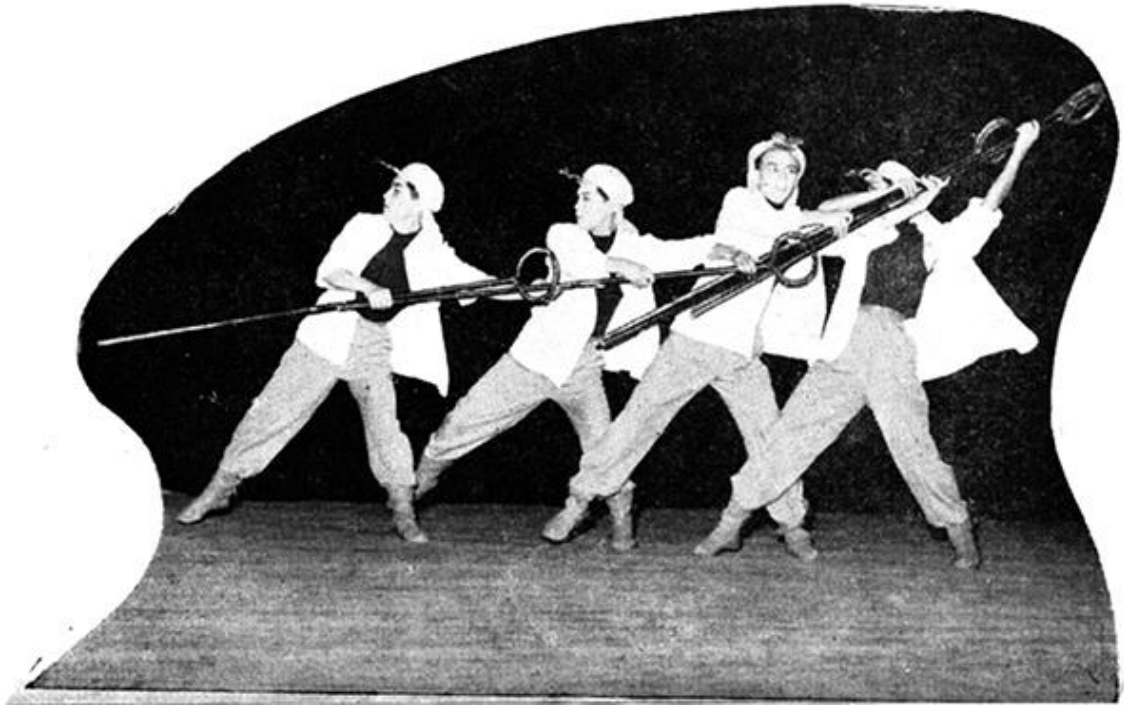
إعداد الموسيقي والغناء الشعبي للمسرح

بقلم : رشدي صالح

تكلّمنا في مقالنا المنشور بالعدد الأول من مجلة الفنون الشعبية عن اعداد فرق الفنون الشعبية وتقديمها على المسرح .

ونريد في هذا الحديث ، أن نعرض لناحية محددة ، وهي « المؤلفات » الموسيقية والغنائية التي ترتفع عنها ستائر المسرح أثناء عرض برامج فرق الفنون الشعبية .

رقصة الحديد والصلب (فرقة كوربا الشمالية)





احدى رقصات فرقة رضا

أعازف آلة وترية تشبه آلة الطنبورة والسسمية



وحديثنا اذن ، يتناول :

أولاً : المؤلفات الموسيقية الموضوعة للرقص الشعبي والمسرحي .

ثانياً : المؤلفات الموسيقية الموضوعة للغناء الشعبي والمسرحي .

ثالثاً : مشكلات الفرق الموسيقية التي ينبغي اعدادها ، لكي تؤدي هذه المؤلفات الموسيقية .

وسنعمد في دراستنا لهذه الجوانب الى تحليل أمثلة ، من البرامج التي شاهدناها أثناء المواسم الاخيرة .

ونسأل أنفسنا :

- كيف توضع المؤلفات الموسيقية للرقص الشعبي المسرحي ؟

هناك طريقتان عامتان :

أولاهما طريقة تأليف الموسيقى لخدمة المؤلفات الراقصة المسرحية .

والطريقة الثانية هي تأليف الرقصة ، على أساس مؤلفة موسيقية بعينها .

والطريقة الاولى ، أوفى بالغرض ، وأصدق في التعبير ذلك أن كل رقصة ينبغي أن تدور حول « فكرة » قابلة للعرض المسرحي ، وقابلة

للتحول الى تكوين راقص . انها فكرة لها
بداية وذروة ونهاية .

والانتقال من البداية الى الذروة ثم النهاية،
يمر من خلال احداث أو وقائع صغيرة . بحيث
يكون للرقصة فى اجمالها « منطق » فنى
متناسك .

رقصة صناعة الصلب

مثلا :

عرضت فرقة كوربا رقصة عن صناعة
الصلب ، فدخلت المسرح مجموعة من الراقصين
وبأيديهم الادوات الخاصة بسحب كتل الصلب
الملتهب ، وادى الراقصون رقصة - أو تمهيدا
- قصيرا ، مليئا بالحياة . ثم اتجهوا ناحية
«الكواليس» واستمروا فى أداء هذا التمهيد .

وعندما كانوا يتراجعون ، كانت فتيات
يلبسن ثيابا حريرية هفافة ، يحملن «اشرطة»
عريضة طويلة ويتموجن فى حركاتهن ، وينسبن
فيما يشبه تدافع كتل الصلب الملتهب من
الافران .

وتساعد الموسيقى والاضاءة ، فى ترجمة
هذه الفكرة ، الى تكوينات واضحة مفهومة من
الجمهور .

فى هذه الرقصة ، تتسلسل الاجزاء
الصغيرة ، من التمهيد الى الذروة ، ثم النهاية .
وعند تحليل الموسيقى الموضوعة لهذه
الرقصة ، سنجد أن كل جملة راقصة (جزء
من الرقصة) يقابلها معادل موسيقى . وان
كل انتقال من حالة الى حالة ، يقابله انتقال
مماثل فى الموسيقى ، وان احتشاد التأثير
الراقص فى الذروة أو النهاية ، يقابله احتشاد
الايقاع والتكوين والموسيقى .

ونفس «التصميم» يراعيه مهندس الاضاءه ،
حين يضع خططها ويضبطها .
ويرايعه كذلك مصمم الأزياء . فى المؤلفة ،
والراقصة اذن ، عبارة عن تكوينات متداخلة
ومتساوقة هى التكوين الراقص ، يواكبه
التكوين الموسيقى ، والتكوين التشكيلي
والضوئى .

ان هذا كله يتحقق ، اذا بدأ تصميم هذه
التكوينات من الفكرة المحورية للرقصة .

ومعنى ذلك - أن تخدم المؤلفة الموسيقية
المؤلفة الراقصة ، فتتقيد بها ، وترجم عنها
سواء من حيث موضوعها ، أو تكوينها .
وفى هذه الحالة ، يبدأ مصمم الرقصة
فيضع « العناصر » ويركب منها الجمل ،
ويواكبه مؤلف الموسيقى ، على « البيانو » أو
«الايقاع» .

ويظل العمل يجرى ، جزءا جزءا ، الى ان
تستكمل الرقصة بناءها ، وينتهى مؤلف
الموسيقى من وضعها بدون توزيع . ثم يجرى
توزيعها على آلات الاوركسترا .
وقد تدخل عليها اضافة أو حذف أثناء
التجارب على خشبة المسرح .

فتصميم المؤلفة الموسيقية اذن ، يتحول الى
بناء فنى بطريقة النمو من جزء الى جزء ، ثم
« الضبط » و « التصفية » ولهذا السبب
تصلح هذه المؤلفة للرقص المسرحى أولا وقبل
أى شئ آخر . ذلك انها تؤدى وظيفة محددة،
ولا نطلب منها أو نتوقع ، أن تؤدى وظائف
المؤلفات الموسيقية المختلفة عنها .

وأما الطريقة الثانية فهى اختيار مؤلفة
موسيقية ، وبناء تكوين راقص عليها . ومؤدى
هذا ان يتقيد مصمم الرقصة بالنص الموسيقى .
وتتحول الرقصة الى عمل تعبيرى ، أو
تصويرى ،

الجملة الشعبية والمؤلفة المسرحية :

وفى سائر الحالات ، يعيل مصمم المؤلفة
الموسيقية للرقص الشعبى الى استخدام الجمل
الشعبية ، أو الاستناد اليها كلما أمكن .

ونقول كلما أمكن ، لان بعض حركات
الرقص المسرحى لا يمكن أن نجد له ترجمة
كافية فى الجمل الموسيقية الشعبية . بل ان
بعض الاجزاء ، تفرض على مؤلف الموسيقى أن
يستخدم بناء « جيوميترى » صريحا .

وفى حالة فرقنا الشعبية المسرحية ، نجد
ان الرقصات التجريدية - وهى نوع من
التكوينات الراقصة القائمة على الناحية الجمالية
فى التشكيلات - وكذلك نجد أن رقصات
الافكار الحديثة أو تلك التى تفرض نبضا

سريعا ، متغيرا ، لا تسعفها الجمل الشعبية
الموسيقية ، وقد لا تسعفها الا الموسيقى التي
وصفناها بانها حسابية او هندسية .

رقصة الفلاحين والماليك

وسنضرب مثلا بلوحة «الماليك والفلاحين»
من البرنامج الثانى للفرقة القومية للفنون
الشعبية .

الفكرة المحورية فى هذه اللوحة هى فكرة
المقابلة بين سلوك الماليك والفلاحين فى
الماضى ، ثم انتصار الفلاحين المؤكد .
واذن ، كيف صيغت هذه الفكرة صياغة
راقصة ؟

انها تتكون من رقصات فرعية او ثانوية
مرتبة على النحو التالى :

١ - رقصة مجموعات الماليك - مجموعة
السيوف ومجموعة الخناجر .
وخلاصة التأثير الذى يعطيه هذا الجزء ، هو
الايحاء بان الماليك كانوا معتدين ، ومستعدين
على الناس ، وطائشين ، وكأنهم جنود
مرتزقة .

٢ - رقصات زفة العروس الشعبية وهى :
رقصة المياجر ورقصة الغوازي ورقصة العصى
ورقصة بائع العرقسوس ورقصة الفتيات .
ولكن تسلسل فكرة اللوحة اقتضى ادخال
أجزاء تربط بين هذه الرقصات .
ومن هنا نجد أن اللوحة ، تشتمل كذلك
على أجزاء من التمثيل الصامت والتعبير .
وبهذا الشكل تتسلسل اللوحة على النحو
الآتى :

١ - رقصة مجموعة السيوف (٨ راقصين)
٢ - رقصة مجموعة الخناجر (٨ راقصين)
٣ - حادثة استطراية هى أن مملوكا يدخل
المسرح ليقول لأقرانه ان عروسا مصرية جميلة
قادمة ويغريهم بخطفها - وينسحب الماليك
للدخل زفة العروس .

٤ - رقصات المصريين (التى ذكرناها) .
٥ - حادثة استطراية هى عودة الماليك
وتحرشهم بموكب الزفاف .
٦ - مشهد لضرب وتمثيل صامت ، يصور
معركة بين الماليك والشعب تنتهى بهرب
الماليك .

٧ - النهاية - استمرار موكب الزفاف ،
وقد أخذ المصريون سلاح الماليك وطردوهم
خارج المسرح . . .

والآن كيف ترافق المؤلف الموسيقى أجزاء
هذه اللوحة ؟

انها ترافقها بالتسلسل الآتى :

١ - ايقاع على الطبول - مبنى على أساس
حركات الماليك (موسيقى حسابية) .

٢ - جزء موسيقى يعزفه الأوركسترا بآلاته
الغربية يصاحب حركات الماليك من حاملي
الخناجر .

(موسيقى حسابية) .

٣ - ايقاع يصاحب دخول المملوك الذى
يعلن عن اقتراب موكب الزفاف (موسيقى
حسابية) .

٤ - موسيقى شعبية تقليدية - المزمار
الصعيدى يصاحب دخول الموكب ورقصاته ،
جمل شعبية صيغت فى مؤلفة موسيقية
للمسرح) .

٥ - فترة صمت - يتخللها قرع السيرف
والعصى .

٦ - موسيقى تصويرية تعبر عن المعركة .
٧ - موسيقى شعبية تقليدية تصاحب
استمرار الموكب الشعبى والنهاية .

ومن التسلسل السابق ، نرى أن تصميم
الرقصة يتحكم فى تصميم الموسيقى ، وفى
أنواعها . ولكن اللوحة - موضوعا وصياغة -
تشتمل على حياتين مختلفتين : حياة يمكن أن
تصورها بصورة تجريدية هى حياة الماليك ،
فتعبر عن خصائص الماليك عامة ، وعن معانى
الغطرسة والعدوان الخ . وهذه قد يرافقها
الايقاع أو الموسيقى الحسابية .

ثم هناك حياة نعرفها ، لاننا نعيشها ،
وتتوارثها ، ونجد تعبيرها الكافى فى موسيقى
المزمار والطبول الصعيدية ، وفى بعض الجمل
الشهيرة التى تؤديها فرق الطبل البلدى .

وتكتسب هذه اللوحة قوتها ، من وضوح
الفكرة ، ووضوح التكوينات ، وتساوقها .

وقد يلاحظ المشاهد أن مصمم الرقصات

والأجزاء الغنائية أو الصيحات الملحنة ، التي يؤديها الراقصون أثناء حركة الرقص .

وقد شاهدنا نوعين عامين من هذه المؤلفات :
١ - نوع يقارب الغناء الشعبي التقليدي ، ويحرص على الالتزام به . وأظهر أمثلة هذا النوع غناء الفرقة اليونانية في المهرجان الدولي للفنون الشعبية وأغاني فرقة أوغندة للفنون الشعبية .

٢ - والنوع الثاني يقارب الغناء الأوبرالي . فالأغنية الشعبية فيه تؤدي على أساس التوزيع الصوتي المسرحي .
والسؤال الأول هو : ما هو نوع الأغنية التي تصلح للمسرح ؟

أجابت الفرق الأوروبية التي اشتركت في المهرجان الدولي عن هذا السؤال حين قدمت أغاني شعبية دارجة ، متوارثة ، منها أغاني سمر ، واغظة ، ومراث ولعب . وقد لوحظ أن النصوص الشعرية لهذه الأغاني تتصف بصفات الأغنية الشعبية التقليدية ، من حيث التكرار ، واستعمال مقاطع صوتية ، ليس لها معنى محدد ، وان كانت لها وظيفة ، هي إقامة الوزن الشعري ، ومن خصائصها أيضا بساطة المعاني ، وعدم تعقيد الصور البلاغية .

ولكن فرق الفنون الشعبية العربية أدخلت تعديلا على هذه الطريقة ، فقد قدمت أغاني كانت ذاتة على أفواه الناس ، بعضها يرجع الى القرن الماضي ، أو بداية هذا القرن ، واكتفت بتذكير الجمهور بلحنها أو مطلعها ، ثم اباحت للمؤلف أن يصنع على غرار النص الأصلي نصا حديثا ، وأباحت للموسيقى أن يستخدم جملة موسيقية مختارة من اللحن الأصلي ، بطريقة جديدة .

وبالطبع يعتبر هذا التعديل ، انشاء جديدا للأغنية المختارة .

ونحن لا نستطيع أن نقول انها أغنية فولكلورية ، بل هي أغنية موضوعية على غرار الأغنية الشعبية .

ولعل ندرة الدراسات العربية لفن الأغنية الشعبية ، هو الذي يسمح بهذا التوسع الشديد ، في عملية الصياغة .

ونأمل ، أن تحذو فرقنا في المستقبل حذو الفرق الأوروبية فتختار أغاني فولكلورية ،

يتعمد إبراز الانتقالات من جزء الى جزء ، ومن تكوين الى تكوين ، وكأنه يتعمد حشد عواطف الجمهور ، وتوجيهها ، في خط يوازي خط نمو اللوحة من بدايتها الى ذروتها (الصدام بين حياة الممالك وحياة الفلاحين) ثم نهايتها المرحلة - النهاية المكللة بالنصر .

وقد يلاحظ المشاهد كذلك ، أن الآلات الموسيقية التي اشتركت في عزف موسيقى اللوحة ، تراوحت بين المزمار والناي والدف والطبل والصاجات ، والتوقيع بالأكف ، وقرع العصي ، الى الآلات الوترية الشرقية ، ثم الى الآلات الوترية والنحاسية وآلات النفخ الأوروبية .

لكن كل آلة ، أدت دورها ، وفقا لتصميم الرقصة ذاتها .

المؤلفة الغنائية

وكما قلنا ، تخضع المؤلفة الراقصة ، لمقتضيات المسرح ، ونقول عن المؤلفة الغنائية التي توضع لبرامج فرق الفنون الشعبية ، انها تخضع لهذه المقتضيات .

ونعني بالمؤلفة الغنائية ، أغاني المنشدين ،





منها تلك المادة التي أعاد صياغتها للبيانو ثم للفرقة الموسيقية الكاملة . وبعد سنوات من عمل بارتوك وكوداي ، دخلت مادة الموسيقى الشعبية في كونسرفتوار المجر .

وتكرر نفس الشيء في بلاد أوروبية أخرى، بحيث نجد دراسة الموسيقى والآلات الشعبية جزءاً لا ينفصل من برامج التعليم في المعاهد العالية الموسيقية ، أو هي ميدان معتنى به ، من بعض علماء الموسيقى ، ينشرون فيه الدراسات ، ويجمعون له التسجيلات ويقومون فيه بأبحاث ميدانية ، قد تحملهم الى خارج أوروبا . وأما عندنا فنكاد نحصر دراسات الموسيقى والآلات الشعبية في عدد قليل جداً من الأعمال ، بعضها يدين لبيللا بارتوك نفسه الذي درس الموسيقى التركية ، وبعضها يدين لعلماء ألمان من أصحاب الموسوعات الموسيقية مثل زاكس ، وبعضها رسائل جامعية ، قدمت لجامعات برلين وفيينا مثل رسالة الدكتور بريجيت شيفر عن الموسيقى الشعبية في سيوه ، وبعضها يتحدث حديثاً عاماً عن تاريخ الموسيقى العربية - المتنفذة والدارجة - ومن ذلك كتابات هنري فارمر - والمقالات المتفرقة التي نشرها الدكتور محمود الحفنى . وقد

وتعددها للمسرح ، على أساس الأعداد الأوبرالي . . . ذلك أن المؤلف الراقصة - كما قلنا - وهي التي تفرض نفسها على عروض تلك الفرق ، وشكل الاطار الذي ينبغي أن تتسق معه الأغنية والموسيقى - هذه المؤلف الراقصة ، تنبنى على أساس تكنيك ، لا يرفض الباليه ، وإن كان لا يستسلم له .

دراسة الأغنية الشعبية

وعلاقتها بالعروض المسرحية

والآن كيف وصلت الفرق العالمية الى المستوى الرفيع في غناء المجاميع ؟

وراء هذا المستوى ، جهد عالمي متصل ، فمنذ أن انتعشت الدراما الموسيقية الغنائية ، في القرن التاسع عشر ، ونفر من علماء الموسيقى ، مشغولون بدراسة الموسيقى الشعبية ، والأغاني الشعبية ، والآلات الشعبية . . . ومن أظهر هؤلاء العلماء بيللا بارتوك وصديقه زولتان كوداي ، اللذان جمعاً في أوائل هذا القرن ما يربو على الأربعة آلاف أغنية ، سجلها بواسطة أجهزة تسجيل صوتية بدائية . ثم قام بارتوك بدراستها ، واستخرج

نجد في مضابط مؤتمر الموسيقى العربية ، فقرات متفرقة أيضا عن الموسيقى الشعبية ، أو قد نجد عند بعض المستشرقين ، صفحات متفرقة أخرى عن الأغاني أو الموسيقى الشعبية العربية كما هي الحال ، في الدراسة التي وضعها سارجنت عن أغاني حضرموت ورقصاتها وموسيقاها .

لكن ذلك كله لا يعدو مرحلة البداية ، والجهود الفردية المتقطعة ، ومثل هذا الوضع يصبح عقبة شديدة في وجه الراغبين في الاستفادة من الموسيقى الشعبية ، والراغبين في الانتفاع بها ، واستعمال آلاتها أو تطويرها لأغراض المسرح . ذلك أن وضع برامج موسيقية غنائية ، تستند إلى هذا التراث ، يفترض أول ما يفترض ، أن تكون لدينا ذخيرة كافية منها ، نثق في أصالتها ، ونعرف دلالتها ، ومجالات استعمالها ، وخصائصها الفنية ، ومدى تصويرها للعادات والتقاليد ، واتصالها بفنون التعبير الحركي .

استعمالات الآلة الموسيقية الشعبية

وقد تتضح جسامة المشكلة عندنا ، إذا سألنا أنفسنا ،

— لماذا استطاعت الفرق العالمية أن تستخدم آلاتها الشعبية ، وتعتمد عليها ، وتستغنى بها عن آلات الأوركسترا الغربية . لانزاع في أن الحل الأمثل ، لعنصر الموسيقى ، في برامج الفرق الشعبية ، هو الاعتماد على الآلة الشعبية مع تجديد وتوسيع استعمالاتها .

وخذ مثلا آلات الايقاع : الطبول العسادية الصغيرة ، وطبول المزمار البلدي ، والدفوف ، والنقارات وغيرها . ستجد ان الفنان الشعبي التقليدي درج على استعمالها ، لتعطي ايقاعات محددة ، لا يخرج عنها ، ولا يستطيع أن يوسع فيها ، وكل ما يصنع هو أن « يزخرف » هذه الايقاعات . وسبب ذلك في ظننا أن العلماء المختصين بدراسة الآلة الموسيقية ، لم يدرسوا هذه الآلات ، ولم يستحدثوا في صناعاتها ، وموادها ، وطريقة شدها ، وضبطها ، ما صنعه زملاؤهم في أوروبا . حيث تجد — في فرق

البلقان مثلا — نفس الطبول البلدية ، لكنها اكتسبت الكثير من مقدرة آلات الايقاع في الأوركسترا . ويرجع ذلك كما قلنا إلى أنهم حددوا مجال استعمالها المسرحي ، ثم تدخلوا في طريقة صنعها ، وحجمها ، وطريقة ضبطها . ويتضح الامر ، كذلك ، حين نلاحظ أن آلات النفخ عندنا ، ما تزال تؤدي تلك الاستعمالات الرتيبة البدائية ، في حين أن أمثال هذه الآلات — وخاصة المزمار الصعيدي.. قد تطورت في البلاد الأوروبية ، بحيث أصبح « نفس المزمار » يؤدي قدرا كبيرا مما تؤديه آلة النفخ الأوركسترالية .

وقد لاحظنا مثلا في فرق البلقان والصين على السواء أنهم أدخلوا على « أورغون الغم » تعديلات تكنولوجية ، في صناعته وضبطه ، جعلته قادرا على أن يؤدي استعمالات ثرية ، لا تصل إليها آلات النفخ العادية المشابهة . ويعتمد « أورغون الغم » كما نعلم على النفخ في مجموعة من الأنابيب الصغيرة ، المنتظمة ، أو المختلفة ، طولا وسمكا .

وكذلك الشأن فيما يخص الربابة ، فنجد نجد هذه الآلة ، قد أصبحت أقرب ما تكون إلى الآلة الأوركسترالية في فرق البلقان ، على حين أنها ما تزال دارجة عندنا .

ولكن ما أهمية تطوير هذه الآلات الشعبية ؟ من الناحية العملية ، يرتبط هذا التطوير ، بمشكلة اعداد العازفين أنفسهم ، فحين نعلم على الآلة الشعبية الدارجة ، تكون وسيلتنا أن يحفظ العازفون المؤلفات الموسيقية ، ويؤدوها ، ب « السماع » وقد لا نضمن أنهم سيتحاشون « الارتجال » ، أو أن آلاتهم لن « تخسر » و « تنشز » من لحظة إلى أخرى .

أما إذا تحكنا في المادة التي تصنع منها هذه الآلات ، وفي « أنماطها » وضبطنا أحجامها وتجويفاتها وفتحاتها ، وأوتارها ووضعنا لها مؤلفات موسيقية مبنية على الميراث الشعبي ، فاننا نستطيع أن ندرج العازفين المتعلمين على العزف عليها ، وفقا للنوتة الثابتة . ومؤدى هذا أن نضمن مستوى واحدا ومحددا ، طال الزمن الذي نعرض فيه هذه الموسيقى أو قصر .



فرقة رشا في رقصة شعبية

الطبول في الرقص الشعبي الأفريقي تستخدم كوسيلة أساسية في الأداء



فنون المسرح

والمؤلفة الراقصة الموسيقية

وهكذا يبدو لنا أن المؤلفة الراقصة التي نقدمها فرقة للفنون الشعبية ، ينبغي أن تعتمد على فنون مختلفة من فنون المسرح - مثال ذلك فن « تصميم الرقصات » المسرحية ، وفن الموسيقى المسرحية ، وفن الاخراج والاضاءة ، وفن الازياء والديكورات . بل فن الدراما ذاتها ونحن لا نغالي في قولنا هذا ، لأننا نتوقع من الفرق التي تقدم مادة شعبية على المسرح ، أن تترجمها الى فن مسرحي معاصر رفيع المستوى .

ومعنى ذلك ، أننا نتوقع منها أن تستعمل هذه المادة ، استعمالا جديدا ، وفي اطار فنون المسرح المتقدمة .

وليس هناك « مبرر » فني أو علمي ، يدعونا الى أن ننقل الى خشبة المسرح ، جزءا مما يجري في « السامر » أو « المولد » أو « السوق » كما هو وبدون تغيير . ليس هذا فقط ، لأن المسرح بطبيعته ، يختلف عن السامر والمولد والسوق بل لأن الفن الشعبي الذي أنشأه العامة ليستعملوه في السامر أو السوق ، لا يصلح - من حيث بئانه ومعطيائه - للعرض - كما هو - في مجال فني مثقف ، هو فن المسرح . وقد نفهم أن الذين يدعون الى تقديم الفن الشعبي « الخام » على المسرح ، تدفعهم عواطف طيبة . لكن العاطفة شيء ، والتصور العلمي لوظيفة هذا الفن شيء آخر .

وقد رأينا أن أكثر بلاد العالم الآن تنحو نحو تطوير فنونها ، عندما تنقلها الى المسرح وحتى الفرق اليونانية أو الاوغندية أو

اليابانية التي تعلن تمسكها بتقديم الفن الشعبي بدون تغيير ، تدخل عليه تغييرات أساسية . دون أن تدري . ذلك أنها « تركزه » وتجعل له بداية ونهاية ، محددين ، وتخضعه لعمليات « الميزانسين » وتكسوا الراقصين بأزياء واكسسوارات ليست مما يستعمله الانسان في حياته الجارية ، ثم هي تعرضه تحت أضواء المسرح ، وليس تحت ضوء الشمس ، وطلاقة الطبيعة ، واسترسال الحياة الواقعية .

وخلاصة الرأي اذن ، أن كافة الفرق التي شاهدناها - ولعلها تزيد على الثلاثين فرقة زارت القاهرة في السنوات الست الاخيرة - تدخل تطورا على الفن الشعبي حين تنقله الى المسرح ، غير أن بعضها ، يعتمد هذا التطوير ، ويضع له الاسس ، ويمضي فيه دون تردد ، بينما يحذر أقلها هذا التطوير ويأخذ منه قدرا قليلا ، ويحاول أن يبرز اصالة هذا الفن ، ويجلوها ، بصيغ تقليدية (فيدخل البكائيات ضمن أغاني الكورال مثلا) .

لقد دخلت فرقنا العربية هذا المجال الواسع ، وأمامها مشكلات لا سبيل الى التهرب منها ، لكنها بدأت تعمل ، يحدوها الأمل في أن تستثمر رعاية الدولة لها ، وتشجيعها اياها لكي تطوى مسافات التخلف ، وترقى الى حيث ينبغي أن تحمل رسالتها ، كأعمدة لهذا الفن المسرحي ، تشع قيمه ، وتؤدي رسالة المسرح في مجتمع قائم على الكفاية والعدل ، متجه الى القاعدة الواسعة من جمهور المواطنين ، هادف الى صنع حياة كاملة جديدة ، قوامها التخطيط والعمل ، والتخطيط والعلم .

رشدي صالح





حفلة رقص الكلافة

٦ - التحطيب فوق الحيل .

٧ - الرقصات الشعبية فى الأفراح
والاحتفالات .

ويسرنى أن أقدم للقراء رقصة « الكف » ،
وهى رقصة جميلة أعتقد أنها تصلح للعرض
على المسرح ، ومما يؤسف له أن هذه الرقصة
الشعبية لم تحظ باهتمام أى فرقة من فرق
الفنون الشعبية حتى الآن .

وقد شاهدت هذه الرقصة فى حى الحمام
بالأقصر ، وقدمتها جماعة من أهل الحى ،
واشتراك فيها الرجال والنساء والأولاد البنات ،
وقد لاحظت أنه ما أن تبدأ الرقصة حتى يتملك
كل فرد من المتفرجين رغبة محمومة فى
الاشتراك فى هذه الرقصة الشعبية التى
يؤديها الجميع على إيقاع الدفوف وتصفيق
الأكف .

أكنت لى جولانى كباحث ومسجل للرقص
الشعبى أن فى أعماق ريفنا أكثر من رقصة
شعبية تصلح للعرض لو وجدت الخبراء الذين
يعملون على تطويرها وتصميم أزيائها وإخراجها
بما يليق بالعرض المسرحى ، على ألا تفقد
الرقصة روحها الشعبية ، وأن تؤدى فى الإطار
العام الموائم لمعاداتها ومعناها .

وقد شاهدت فى جولانى الرقصات الشعبية
الآتية :

١ - الرقص بالمصا .

٢ - التحطيب .

٣ - رقصة الكف .

٤ - رقص الغوازى (بلدى بالصاجات
وجهنى بالمصا) .

٥ - رقص الحيل .

تدوين الرقصة ووصفها

يقف مجموعة من الرجال على شكل قوس ويتراوح عددهم بين سبعة وعشرة أفراد وعلى الجانب الأيسر من هذه المجموعة يقف أحد المغنين وعلى الجانب الآخر يقف أمامهم بقليل رجل يمسك بدف .

ويختلف تصفيق الراقصين فقد يقوم كل منهم بتصفيقة واحدة منتظمة أو بتصفيقتين وعند الرقص ينثنى الجذع العلوي للجسم قليلا الى الأمام وتكون الرجلان مفتوحتين وتتقدم احدهما قليلا للأمام بينما تكون الركبتان منثنيتين قليلا وترفع القدم الأمامية ويدق بها على الأرض مع كل تصفيقة وفي هذا الوضع يحمل الراقص ثقل جسمه على الرجل الأخرى (الخلفية) ولكن هذا الوضع لا يدوم كثيرا اذ سرعان ما يتغير عند ما تتحرك المجموعة جهة اليمين ووجهة اليسار (على الجانبين) وتكون الرجلان مفتوحتين قليلا وفي وضع متواز ويتقدم الراقصون بخطوات قصيرة للأمام مع تحريك الذراعين من الخلف الى الأمام وثني الكوعين وهز الكتفين . وتواصل المجموعة الرقص وتقوم بتغيير أوضاعها بأن تقف في وضع أمامي (تكون احدى الرجلين للأمام) .

ويتقدم كل فرد من المجموعة باحدى الرجلين للأمام مع التصفيق ولكن في ببطء وبخطوات قصيرة حتى تصل المجموعة الى وضع ركبة ونصف (تكون احدى الركبتين ملاصقة للأرض) ثم يميل كل راقص بجذعه الى الأمام مع التصفيق ثم يتقدم بعد ذلك من هذا الوضع بأن يرتمي بمؤخرته للخلف لكي يجلس على الرجل الخلفية على أن تكون الركبة الأمامية مفرودة ثم تواصل المجموعة حركاتها من وضع الوقوف فتثب بالقدمين معا جهة اليمين ووجهة اليسار والركبتان منثنيتان مع التصفيق ويلاحظ أن الجذع ينثنى جانبا في اتجاه الوثبة وقد رأيت كل راقص يثب جانبا بقدم واحدة تتبعها القدم الأخرى وبينما ترقص المجموعة تدخل فتاة أو أكثر ويقفن في وسط القوس نحو الامام أما اذا كانت سيدة فانها تغطي كل

وقد سميت هذه الرقصة باسم رقصة « الكفافة » لأنها تتم على ايقاع تصفيق الاكف وهي رقصة جماعية يشترك فيها الكبار والصغار والرجال والنساء ويقدمونها للتعبير عن مشاعرهم في الافراح والمناسبات السعيدة يقدمونها تحية للعروسين واحتفالا بالعائدين من الحج ويرقصونها في مناسبة الحتان .

وتتميز رقصة الكفافة بسهولة خطواتها وبالأداء الجماعي المنظم وان كانت تتطلب مرونة في الجسم وتوافقا بين ايقاع دبيب القدمين والتصفيق بالكف وتصاحب الرقصة أغنية فردية أو جماعية ويستخدم الدف فيها كألة موسيقية شعبية وعندما يشعر أحد الراقصين بالتعب ينسحب من الحلقة ويحل بدله آخر ويرتدي الراقصون والراقصات الملابس الشعبية التقليدية .

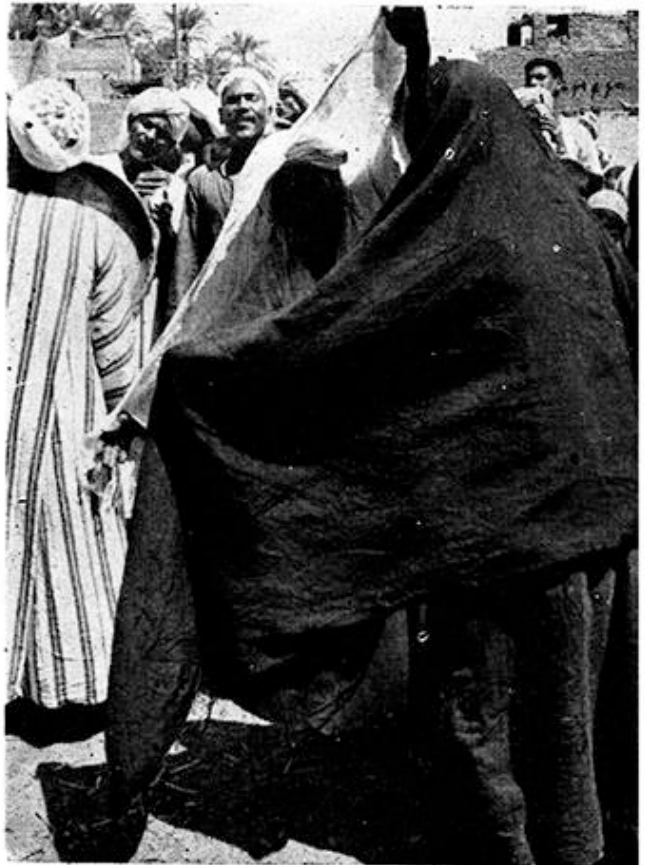
راقص في وضع اساسي لرقصة الكف



جسمها وتحجب وجهها وترتدى شالا أسود تغطي به رأسها ووجهها وينسدل حتى نهاية يدها وهذا الشال يشبه جناح الطائر . ثم ترقص الفتاة أو السيدة أمام المجموعة وتمشي وتدور وتحرك يدها تبعا لحركاتها وهى بذلك تمثل حركات جناحى الطائر وتثنى جذعها جهة الجانبين وتتخذ يداها وضع الذراعين جانبا فى وضع ثابت مستمر وتحمل ثقل جسمها على قدم واحدة تقف بها فى وضع كامل على الأرض بينما تستند على مشط القدم الأخرى فقط .

ويتغير وضع الرجل عندما يتقدم تبعا لاتجاه تحركاتها ثم يعقب دخول السيدة رجل يرتدى جلبابا ويضع على رأسه شالا أبيض يمسك طرفيه بيديه الممتدتين جانبا ويرقص أمام

حركة مزدوجة بين راقص وراقصة فى رقصة الكف



السيدة ونلاحظ أن الرجل يرتدى شالا مثل السيدة وهو يتابعها فى خطواتها ويحمل ثقل جسمه على قدم واحدة ويستند أيضا على مشط قدمه الأخرى . ثم يدور الرجل أمام وحول المرأة وهو يقوس ظهره وهو بحركاته هذه يبدو كمن يحمى هذه السيدة أو يؤكد أنها له وحده ومن هنا يجب أن يكون هذا الراقص ، أخا أو أبا أو زوجا لهذه السيدة .

ويقوم هذا الراقص الفردي بشئ ركبتيه بصورة كاملة فى بعض حركاته وجدير بالذكر أن الغرض من دخول السيدة واشتراكها فى الرقصة تأكيد حمايتها ونصرتها وقد لاحظت أن المجموعة تقوم بشئ ومد الركبتين باستمرار .

ويتراوح عدد الراقصين المشتركين فى الرقصة بين عشرين وخمسين وعدد الراقصات بين تسع وخمسين ويصاحب هذه الرقصة أغنية تقول :

جبلى (١) جبلى يا سلام
جبلى زر علحمام جبلى
أى وه جبلى أيوه
رايحين فين يا بسبوسة
جسمك أحلى مل جوطه (٢)
جسمك أحلى مل جوطه
هو يا

وليس من شك فى أن هذه الرقصة من الرقصات الشعبية الصميمة ومن تراثنا الشعبى الأصيل وأرجو أن يتناولها أحد خبراء الرقص بالتطوير وأن تقدمها إحدى فرق الفنون الشعبية على المسرح وأعتقد أنها ستكون لوحة حية جميلة تؤكد بحق تراثنا الشعبى العريق .

(١) جبلى = قبل

(٢) جوطه = طعام



الأرض... والناس

بقلم : الدكتور محمد محمود الصياد

ليس واديا وليس جديدا بحسب مفهوم أصحاب الجغرافية والجيولوجيين ، ولكن الاصطلاح لا مشاحة فيه كما يقول المنطقة وأهل اللغة ! وقد اصطلحنا منذ بدانا نهتم باستثمار منخفضات الصحراء الغربية على عهد الثورة ، أن نطلق عليها اسم «الوادي الجديد» وحسنا فعلنا فعسى أن يكون لنا منها واد يفيض بالخير والنماء بعد أن ضاق وادينا القديم «وادي النيل» بسكانه الذين اشتد ضغطهم على موارده الاقتصادية مع زيادة نسلهم وتكاثر عددهم .





بوابة معبد هيبس من الخارج (الواحة الغارجة)

وهو فى هذا يشبه حوض الواحات الخارجية
وبكن هذا الاخير ينفتح فى الجنوب حيث يلتقى
الحوصان . وترتفع الهضبة التى تحف بحوض
الخارجة فى الشمال الغربى فيصل ارتفاعها
الى نحو ٥٠٠ متر وتشرف على العنق الضيق
الذى يفصل بين الواحات الخارجية والداخلية .

أما منخفض الفرافرة فحوض كبير مغلق من
كل الجهات متوسط ارتفاعه عن سطح البحر
نحو مائتى متر ، ويتوسطه حوض آخر أصغر
متوسط ارتفاعه مائة متر هو فى الواقع
الحوض الذى يحتضن واحة الفرافرة ، فإذا
اتجهنا شمالا انتهينا الى منخفض الواحات
البحرية ، وهو يتكون من حوضين متجاورين
أكبرهما هو الذى يقع فى الجنوب ، وتتخلل
المنخفض عدة تلال يزيد ارتفاعها على مائتى
متر فوق سطح البحر ، ولكن متوسط منسوب
الحوض نفسه لا يزيد على المائة متر . ومنخفض
البحرية كمنخفض الفرافرة مغلق من كل
نواحيه وتحيط به الهضبة على ارتفاع مائتى
متر .

وتشغل صحراء مصر الغربية الجزء الأكبر
من أراضيها فهى تنبسط على أكثر من ثلثى
مساحتها ، وهى فى مجموعها سلسلة من
الهضاب متوسطة الارتفاع ، لا تتصل حلقاتها
بل تفصل بينها منخفضات واسعة تختلف فيها
المناسيب فيقع بعضها فوق مستوى سطح
البحر ويقع البعض تحت هذا المستوى ،
وتتجمع هذه المنخفضات فى مجموعتين احدهما
فى الشمال والاخرى فى الجنوب .

أما المنخفضات الشمالية فتتمدد فى اتجاه
مستعرض ، وتبدأ من واحة جقبوب فى الاراضى
الليبية وتكون الحلفاء الأخرى فيها واحة
سيوة ومنخفض القطارة ووادى النظرون
وواحة الفيوم ثم تنتهى السلسلة بمنخفض
الريان . ويفصل هذه المنخفضات الواحد منها
عن الآخر السنة من الهضاب . وتتميز جميعا
بانها تنخفض أو ينخفض جزء منها على الأقل
الى ما دون مستوى سطح البحر . فتتخفض
واحة سيوة ١٧ مترا ووادى النظرون ٢١
مترا ، ووادى الريان ٤٣ مترا وواحة الفيوم
الى ٤٥ مترا ويهبط منخفض القطارة فى أعظم
أجزاءه الى ١٤٣ مترا تحت سطح البحر .
كذلك تتميز هذه المنخفضات بوجود البحيرات
الملحة التى تتفاوت فى أحجامها وفى درجة
ملوحة مياهها كبحيرة قارون فى الفيوم
والبحيرات العشر التى توجد فى وادى
النظرون .

وعلى عكس هذا النطاق الشمالى، نجد نطاق
الواحات الجنوبية يتخذ اتجاهها يكاد يكون
طوليا فى أغلب الأحوال، ويبدأ من واحة دنقل
فى الجنوب الشرقى متجهها صوب الشمال
الغربى ثم يصنع قوسا فتحتة الى الشرق .
فى هذا المنخفض توجد واحات دنقل والخارجة
والداخلية والفرافرة والبحرية ، وتختلف
مناسيب هذه الواحات الواحدة عن الأخرى ،
فتقع واحة دنقل على سفح ينحدر من منسوب
٥٠٠ متر الى منسوب ٥٠ مترا فوق سطح
البحر ، ويستطيل المنخفض الذى تشغله
هذه الواحة قليلا نحو الشرق ، وينفتح فى
الغرب ليتصل بالمنخفض الرئيسى فهو شبيه
بحوض تحيط به هضبة لا تقلقه الا فى الغرب،



ويمتد من واحة سيوة في الشمال الى الجلف الكبير في أقصى الجنوب بحر الرمال الذي يبلغ طوله نحو ٨٠٠ كيلومتر على عرض ٣٠٠ كم. في المتوسط ، ويتكون من رمال عميقة قد يصل عمقها الى أكثر من ثمانين مترا . وتوجد الكنبان الرملية التي تمتد في سلاسل عظيمة الطول قليلة العرض تعرف « بالغرود » وتمتد في نطاقات متوازية عينت اتجاهاتها حركات الرياح ، وأهمها وأكثرها امتدادا سلسلة « أبى محارق » التي تمتد من الطرف الشمالي الشرقي للواحات البحرية حتى الواحات الخارجة في الجنوب أى لمسافة ٣٠٠ كم. تقريبا ، ثم تختفى عند الواحات الخارجة لتظهر في جنوبها من جديد فتتمتد لمسافة ١٥٠ كم. أخرى على عرض بضعة كيلومترات وهناك نطاقات أخرى من غرود الرمال ولكنها أقصر من سلسلة أبى محارق ، وبعض الكنبان هلال الشكل يتجه بطهره نحو مهب الرياح. ولما كانت هذه الرمال متحركة فهي دائمة الاغارة على الواحات ، ولا بد من وسيلة لإيقافها لنضمن الاستقرار للواحات وسكانها.

ويختلف الكتاب حول الطريقة التي تكونت بها منخفضات الصحراء الغربية فيرجع بها البعض الى التعرية الهوائية ويرون أن عوامل الجو بحرارته وبرودته ورياحه هي التي حفرتها وبدلون على ذلك باحاطة الرمال بالواحات . ولكن البعض الآخر يفسن على الرياح بهذا

نخيل الدوم فوق الغرود المتحركة في واحة الخارجة

فتاة تعمل سلال من القوص من صنعها - الراحة الداخلة

الشرف ويرى أن الماء هو الذى أجهد نفسه في تشكيلها فهي عندهم ليست سوى بقية من واد نهري قديم كان ينبع من جبل العوينات حيث تلتقى حدود مصر مع حدود ليبيا والسودان . ومع أن الاجماع تام على أن أحد العاملين هو المسئول عن تكوين المنخفضات ، فإنه لا يوجد رأى قاطع بإيهما هو العامل الوحيد . ولا نريد هنا أن ندخل في التفصيلات فلكل من الفريقين حججه وليس من هدفنا هنا أن نناقش حجج كل فريق .



واضحة المعالم فى الشمال والشرق حيث توجد بعض المرتفعات من حجر الجير كجبل الطير ، وجبل طارف فى الشمال وجبال غنيمة وأم الغنايم ، وقرن جناح ودوسن فى الشرق ، ولكن الحدود الجنوبية والغربية ليست على مثل هذه الدرجة من الوضوح لعدم وجود مرتفعات كالتى رآيناها فى الشرق والشمال ، وجرت العادة أن تعتبر بداية غرود الرمال هى الحد الغربى وأن يعتبر أقصى بئر نحو الجنوب هو الحد الجنوبى ، وعلى هذا الاساس فإن طول المنخفض من الشمال الى الجنوب نحو ١٨٥ كم. بينما يتراوح عرضه بين ١٥ ، ٣٠ كم. غير أن المنخفض يتسع فجأة فى الشمال الغربى فى نواحي قرية المحاريق فيصبح عرضه زهاء ثمانين كيلومترا ، ومن ثم فإن مساحته تربو على الثلاثة آلاف كيلومتر مربع لم يكن يستغل منها فى الزراعة سوى ١٪ قبل أن تمتد إليها يد الثورة بالاصلاح والتعمير .

ويربط المنخفض بوادى النيل عدة طرق ، أهمها وأحدثها الطريق الذى يبدأ من أسيوط وهو من طرق الثورة التى رصفته وعبدته ، ويبلغ طوله نحو مائتى كيلومتر ويسلك فى جزء كبير منه طريق « درب الاربعين » القديم الذى كان أهم طرق القوافل التى تربط مصر بغربى السودان ، والذى حمل آثارا من الحضارة المصرية الى قلب افريقية خلال العصور المتعاقبة للتاريخ .

وكان هناك خط حديدى يربط الخارجة بالنيل وهو خط ضيق طوله ١٩٥ كم. كان يتفرع من سكة حديد الصعيد غير بعيد من نجع حمادى ، وكانت قد أنشأته شركة انجليزية فى سنة ١٩٠٩ بقصد استثمار الاراضى الصالحة للزراعة فى الواحات ، فلما فشلت فى تحقيق غرضها وصفت أعمالها باعت الخط للحكومة بعد ثلاث سنوات من انشائه واستمر الخط نحو نصف قرن وهو وسيلة المواصلات الحديثة الوحيدة التى تربط الخارجة بالنيل فلما أنشئ الطريق الزراعى الخارج من أسيوط وتحولت اليه حركة المسافرين والبضائع قل الاقبال على استعمال الخط الحديدى فلم يعد هناك محل للإبقاء عليه .

وكما اختلف الكتاب حول الطريقة التى تكونت بها الواحات فقد اختلفوا كذلك حول مصادر مياهها الجوفية التى تخزنها طبقات الأرض ، وتتفجر أحيانا على شكل عيون أو يتوصل اليها بحفر الآبار ، فقال قوم بأن مصدرها هى الأمطار التى تسقط فى كل صيف على مرتفعات أردى وعينى فى جمهورية تشاد وتنتشر بها طبقات الحجر الرملى التى تنحدر فى وضع مائل منتظم نحو الشمال ومن ثم فهى مستمرة ما استمرت الأمطار ، وقال آخرون انها مياه اختزنها جوف الأرض منذ عهد سحيق يوم أن كانت الصحراء تتمتع بمطر غزير ، فهى اذن رصيدة مختزن فى طبقات الحجر الرملى . وفريق ثالث يذهب الى أن مياه الواحات صلة بنهر النيل ويقول بوجود فرع له مستخف تحت رمال الصحراء وهو رأى لا يقوم عليه أى دليل اللهم الا اذا كان القصد به هو أن مياه الواحات مصدرها الأمطار التى تسقط فى غرب السودان فيكون تسربها السطحى روافد بحر العرب وبحر الغزال ، ويكون تسربها المستخفى مياه الواحات ، واذا كان هذا هو القصد فانه رأى لا يختلف عن الرأى الاول فى المضمون وان اختلف عنه فى الصورة !

- ٢ -

واضح اذن أن الوادى الجديد بمفهومه العام انما يشمل منخفضات الصحراء الغربية جميعا ، ولكن الشائع بين الناس هو المفهوم الادارى لمحافظة الوادى الجديد التى تقتصر على منخفضين من منخفضات الصحراء الغربية هما منخفض الواحات الخارجة ومنخفض الواحات الداخلة وسنأخذ فى حديثنا هنا بهذا المفهوم .

منخفض الخارجة

ويقع منخفض الخارجة بين خطى عرض ٢٤ درجة ، ٢٦ درجة شمالا ولا يزيد عرض الشقة من الهضبة الصحراوية التى تفصله عن وادى النيل على مائتى كيلومتر ، ويقع المنخفض على عمق يتراوح بين ٣٥٠ ، ٤٠٠ متر تحت منسوب الهضبة الليبية . وحده الحد المنخفض



الرمال المتحركة (الغرود) في الواحة الغادرة

شارع ضيق في قرية القصر كانت له بوابات تفلل في المساء



أطلال في مدينة الموتى



دراسة الفدح في الواحات النابجة

منخفض الداخلة

أما منخفض الداخلة فتبلغ مساحته نحو ٤٠٠ كيلومتر مربع ويقع الى الشمال الغربى من منخفض الخارجة ويبعد عنه بنحو ١٢٠ كيلومترا وتتميز الحافة التى تحدها بأنها ليست واضحة المعالم الا فى الشمال حيث يمتد من الشرق الى الغرب جرف ضخم شديد الانحدار وقد تبرز منه السنة تتعمق فى أرض المنخفض التى ترتفع عن منسوب أرض الخارجة. ويربط بين الواحتين طريق كان وعرا حتى عهد قريب ثم عبد ورصف فى السنين الأخيرة ويمر بسهل « الزيات » المنبسط الواسع الذى تتجه اليه الآن مشروعات الإصلاح والاستثمار.

وأرض الخارجة أكثر خصوبة من أرض الداخلة وبهذا يفخر سكانها حتى أنهم يشبهونها بأرض النيل . وأنها لأرض طبيعية فعلا ينتظر منها الخير يوم أن توفر لها حاجتها من المياه ، وترتبط مياه الخارجة بعمقين : فهى توجد فى الطبقة السطحية التى لا يزيد سمكها على ٧٥ مترا ، وفى هذه الطبقة يتفجر الماء على شكل عيون طبيعية فى معظم الاحوال ، ثم الطبقة العميقة التى لا يمكن الحصول على مياهها الا بحفر الآبار ، وما هذه الطبقة هو عماد الاستغلال الزراعى الحديث ، وآبار المنطقة على انواع فمنها ما يندفع منه الماء عاليا وهى الآبار الارتوازية ، ومنها ما يقل فيه ضغط الماء فيصبح من الضرورى استخدام الطلمبات .

وتختلف موارد مياه الداخلة عن موارد مياه الخارجة فقاع المنخفض هنا صلصالي وتحت الصلصال تمتد طبقات الحجر الرملى ، ولذلك كانت العيون الطبيعية محدودة ، وتحفر الآبار فى الداخلة الى أعماق تتجاوز طبقة الصلصال، ومعظم الآبار الموجودة فى الواحة قديم والكثير منها مما حفر على عهد الرومان .

والماء هو أساس الثروة فى الواحات وتقدر ثروة الفرد بما يملك من مصادر المياه . ولا يوجد فرد فى الواحات يمتلك عينا أو بثرا بمفرده وإنما كلها مقسمة بين افراد . ولهذا كان من الضرورى وضع قاعدة لتقسيم المياه

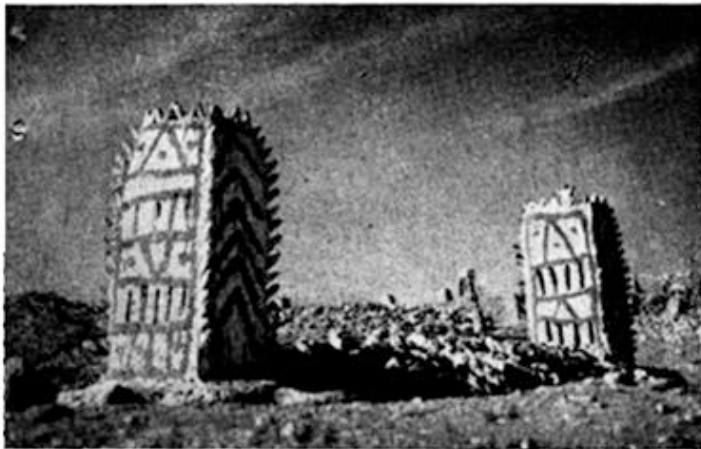
بين الملاك بالقسطاس . وقد اتخذ القيراط المائى أساسا للتقسيم ، وهو المقدار من الماء الذى يكفى لرى أربعة أفدنة من الأرض فى الصيف وخمسة أفدنة فى الشتاء ، ولهم فى حسابها طرق يتوارثها الابناء عن الآباء .

- ٣ -

مراكز العمران

ويبلغ عدد سكان محافظة الوادى الجديد نحو ٤٠ ألف نسمة . وتقوم القرى التى يسكنونها على روابى عالية حتى ليخيل اليك من بعيد انها حصون منيعة او قلاع شاهقة والبيوت مبنية باللبن وهو أكثر مواد البناء ملائمة لجو الواحات ، وهى فى الغالب ذات طابق واحد وقليل منها يتكون من طابقين او ثلاثة ونوافذها وأبوابها ذات مصراع واحد يصنع من خشب السنط او الدوم ، وتقفل الابواب بضبة من الخشب تذكر بما كان يستخدم آل فرعون . وفوق مداخل البيوت يضع القوم عادة لوحات من الخشب محفور فيها اسم الله واسم صاحب البيت وبعض الدعاء . والشوارع ضيقة ملتوية وكثير منها مسقوف اتقا، حرارة الصيف وربما وجدت فى السقوف هنا وهناك كوى يتسرب منها شعاع من نور . ولكن مصدر النور الأساسى هو حيث تلتقى الشوارع وتترك الميادين مكشوفة بلا سقوف .

شاهدان فى مقابر تزويد





رسوم حائطية على واجهة منزل

رسوم حائطية ملونة مناسبة الحجم





فتاتان تطحنان الارز



اعمدة فرعونية في معبد الفويطة

غرود الرمال فطمست عيونها . وطمرت نخيلها
واصبحت مهددة باليوار .

واقصى البلاد نحو الجنوب باريس ثانية
بلاد الواحة أهمية وتتوسط سهلا مستويا
عظيم الاتساع تبلغ مساحته نحو مائتي ألف
فدان . ويجرى الآن اعناده للزراعة . وبالبلدة
طابية شيدت في أواخر القرن الماضي . يوم أن
هدد الدراويش من السودان الواحة بالغزو .
وقد شهد سهل باريس حدثا هاما من أحداث
التاريخ القديم ، ففيه عسكر جيش قمبيز ملك
الفرس ، وقوامه خمسون ألف مقاتل وراحوا
يستعدون لغزو واحة آمون تحت زعامة قائدهم
« بيرس » . وخرج الجيش للقيام بمهمته ولكن
الصحراء ابتلعتة فاصبح لغزا من اللغاز . ولم
يبق منه الا اسم بيرس الذي حرف مع الأيام
فاذا به « باريس » .

ومع أن الداخلة أصغر مساحة من الخارجة
فهي أغنى وأوفر سكانا ويعيش فيها نحو ٢٥
ألف نسمة ، وبها من مراكز العمران اثنتا

ويسكن الخارجة نحو ١٥ ألف نسمة وأهم
بلادها مدينة الخارجة عاصمة محافظة الوادي
الجديد وسكانها نحو ثمانية آلاف أو يزيدون .
وتقع المدينة على ارتفاع ٧٢ مترا فوق سطح
البحر . والجزء الأكبر منها حديث البناء ، حسن
التخطيط منسق الشوارع يقوم مثلا حيا إذا
ما قورن بالجزء القديم من المدينة على ما يمكن
أن تفعله ارادة الاصلاح . وغير بعيد منها تقوم
بقايا معبد « هيبس » الذي استغرق بناؤه
ثمانية وثلاثين عاما اذ بدأه الملك الفارسي دارا
الاول في سنة ٥٢١ ق.م . وأتمه خلفه دارا
الثاني في سنة ٤٨٤ ق.م .

وتمتد مراكز العمران في الواحة الخارجة
على طول درب الأربعين القديم وتتركز حول
موارد المياه . ومن هذه المراكز بولاق التي
تبعد عن مدينة الخارجة بنحو ٢٥ كم .
وأرضها خصبة التربة وافرة الانتاج . وعلى
بعد ١٣ كم . الى الجنوب الغربي من الخارجة
تقع بلدة جناح ، وقد طفت على اجزاء منها



فتاة وسيدة يحملان جرار الماء.

عادات وتقاليد

وسكان الواحات خليط من اجناس شتى فمنهم العرب والترك والسودان ولهذا اختلفت الصور وتباينت الملامح ، ولكن المسحة العربية هي الغالبة في اكثر السكان .

ولكن القوم وان اختلفت اشكالهم توحد بينهم عزلة الواحة ، فتطبعهم بطابع خاص وتخلق لهم صفات وعادات مشتركة . وتؤلف فيما بينهم فتخلق منهم أسرة كبيرة واحدة ولهذا فان القوم أخوة متحابون ، والواحات هي أقل جهات الجمهورية حوادث وجنايات .

واذا كانت الواحات الشمالية قد غلب فيها الزى اللبى على ملابس الرجال فان أهل الوادى الجديد لا تختلف ملابسهم عن ملابس أضوانهم من أهل الصعيد وتلبس النساء ثيابا سوداء مطرزة حول الصدر بخيوط من الحرير الأحمر يتفتن فى تشكيتها برسوم ذات

طراز العمارة الاسلامية بالقصر

عشرة بلدة هي تنيدة وبلاط وسمنت والمعصرة وموط والهنداو والرشيدة والجديدة والموشيه والقلمون وبداخلو والقصر . واكثر هذه المراكز سكنا هي القصر وأقلها نفرا بداخلو وتقوم القصر على ربوة عالية تشرف على كل ما حولها من حقول وتقع فى أقصى غرب الواحات فى موقع كان يسمح لها بالتحكم فى طرق القوافل مما اكسبها شهرة وثراء واصبح كثير من بيوتها من الآجر وتقوم فيها بعض الصناعات اشهرها صناعة اوانى الفخار . و « موط » هي العاصمة الادارية للواحة وتنسب الى « موت » زوجة الاله آمون ، وتنقسم الى قسمين قديم وحديث وسكانها نحو ثلاثة آلاف نسمة ، وترجع أهميتها الى موقعها المتوسط فلا تبعد عنها أى بلد فى الداخلة بأكثر من ٤٥ كيلومترا .

والقلمون بلدة عجيبة تقوم على هضبة مرتفعة على بعد ١٨ كيلومترا الى الجنوب من موط وسكانها يختلفون عن سكان سائر بلاد الواحة ، فكثير منهم انما انحدر من سلالة المماليك الغز الذين كان لهم يوما حكم البلاد ، ولا تزال كثير من عائلاتهم ملقبة بالقاب عسكرية تركية ففيها عائلات الباشا والقائمقام والعسكري ومن أسف أنهم لا يزالون يقسمون السكان الى اترك وفلاحين . وقد أغرم أهل القلمون بالهجرة فيخرج القادرون منهم للعمل أو للتجار فى القاهرة ومدن الصعيد ، حتى اذا جمعوا شيئا مناسبا من المال عادوا الى تراب الوطن الحبيب .

وبلاط اكبر بلاد الواحات الداخلة وأوفرها مياها وتمون البلاد الاخرى بما تنتج من حبوب ويقال انها سميت ببلاط لأنها كانت مقر بلاط الحاكم فى عصر من عصور التاريخ . واذا كانت بلاط تمون الواحة بالحبوب فان هناك قرية أخرى هي « المعصرة » تكثر من حولها المراعى فتربى الابقار وهي تمون الواحة بحاجتها من اللحوم .



ذوق فنى رفيع • وتحرص المرأة على أن يكون لها ثوب خاص بالمناسبات يرصع بنقود الفضة والمعدن ويحفظ فلا يلبس الا فى الافراح والمآتم ومن حليهن « الميسورة » وهى عقد طويل يتدلى على الصدر وفى نهايته قطعة من الفضة أو الذهب أو الياقوت • و « الحزام » وهو حلقة من الفضة تعلق فى ثقب بالجانب الايمن من الأنف ويكاد يقتصر استعماله على المتزوجات • وتستخدم بكثرة الأساور والأقراط والحلاخيل. ولما كان النساء اكثر عددا من الرجال اذ تبلغ نسبتهن نحو ٦٥٪ من عدد السكان فقد أصبح الزواج سهلا ميسورا وانخفض المهر الى درجة بقدر عليها أى فقير •

وتختلف نساء الداخلة عن الخارجة فى أنهن مسافرات يعملن فى الحقول بجانب الرجال • على حين يفرض الحجاب على نساء الخارجة فلا يخرجن من بيوتهن الا بحساب • وحسب جلب



فتيات من قرية الفصر وامامهن سلال من الخوص



يرتدى رجال الواحات قبعات من الخوص



عاملان على دولاب الفخار

بيت أهلها سنوات يخدمهم فيها وكانما هو
موسى زف الى ابنة شعيب • ويبقى العريس
في خدمة اهل زوجته حتى يثبت انه قادر على
الانجاب وعندها فقط يصبح له الحق في أن
يحمل زوجه وولده الى حيث يشاء •

حرف وصناعات

وفي الواحات صناعات عرفت منذ القدم
وتعتمد كلها على المواد الخام المحلية ، والنخلة
أهم مصدر لحامات كثير من الصناعات التي منها
صناعة المقاطف وتقوم بها النساء دون الرجال
وصناعة الحصر التي تصنع أجود أنواعها في
بولاق ، وتصنع الزنابيل لتعبئة العجوة ،
وينسج الصوف في باريس ويشتهر قصر
الداخلية بصناعة الفخار •

وقد ظلت الواحات في عزلتها تعاني من
الثالوث غير المقدس ، ثالوث الفقر والمرض
والجهالة ، وكانها قطعة من الوطن ضاعت في
الصحراء فلم تحفل الدولة بالبحث عنها حتى
طواها النسيان • فلما قامت ثورة ٢٣ يوليو
١٩٥٢ ، ثورة كل المواطنين ، لم تهمل الواحات
كما أهملت من قبل ، والتفتت الى تعميرها

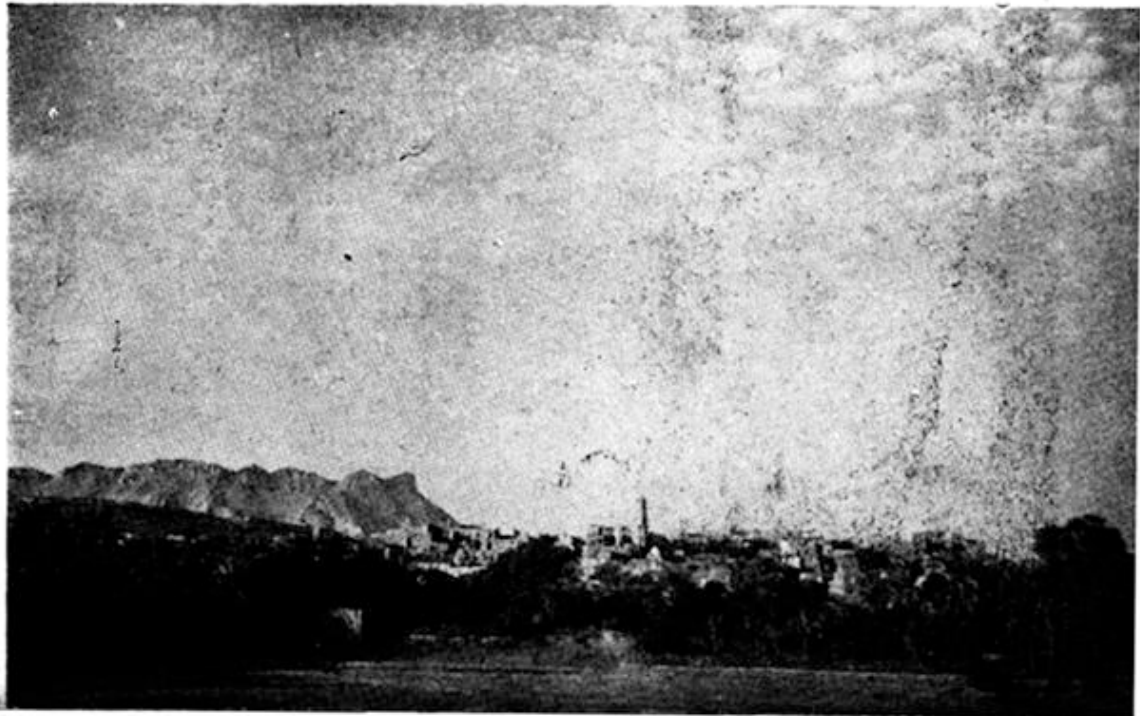


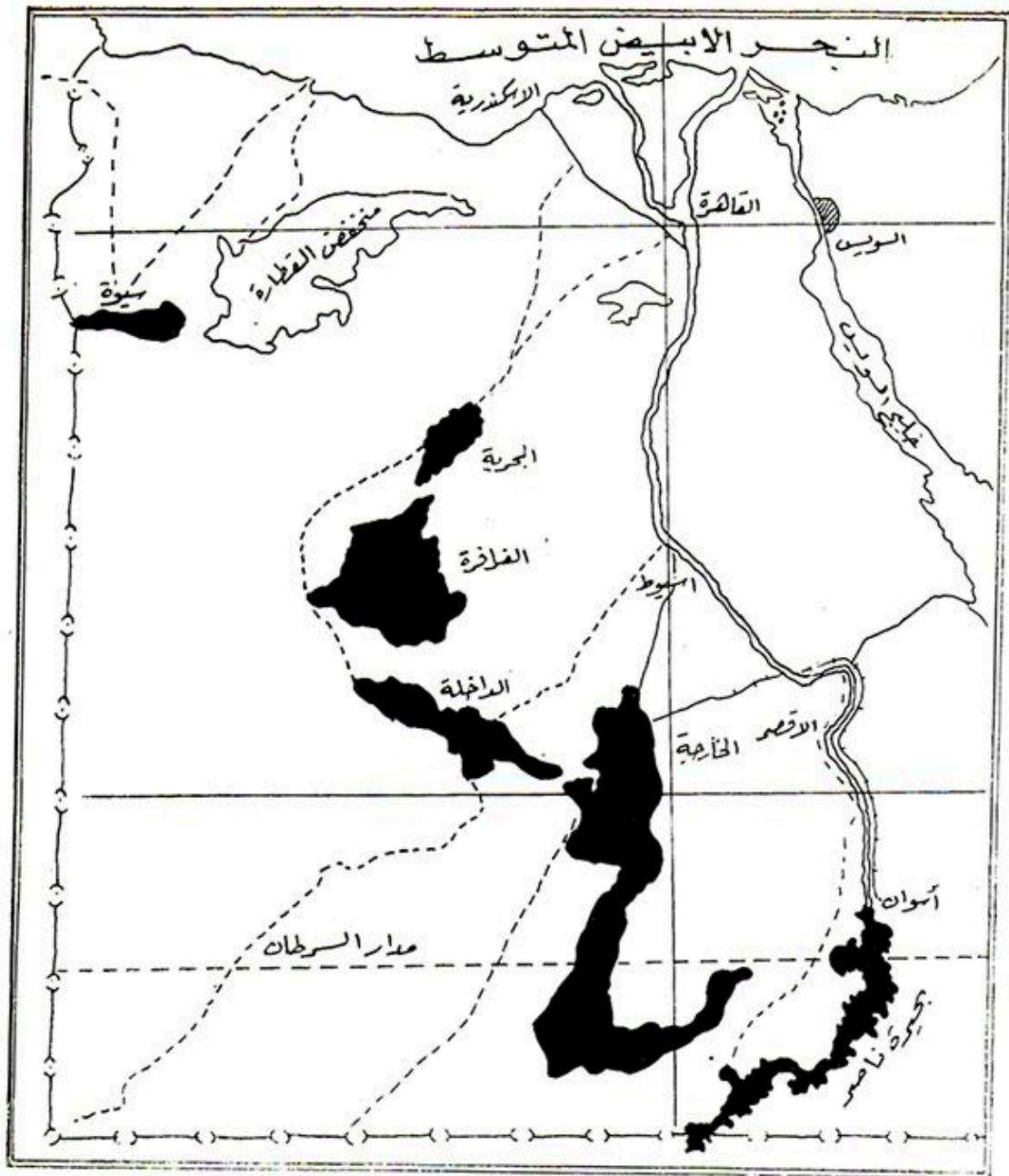
امراة تدرى الفعج لفصله من التبن

ماء الشرب للبيوت يوكل أمره الى السقائين
الذين يحملون الماء من العيون • والحنفيات ،
العمومية في قرب من جلد الماعز يحملونها على
ظهرهم أو ينقلونها على ظهور الحمير ، ولهم
على ذلك جعل سنوى من محصول القمح والبلح.

وتنفرد باريس بعبادة في الزواج لا توجد
في غيرها من القرى • فالزوجة لا تزف الى
عريسها وانما يزف اليها العريس، ويقضى في

منظر عام لواحة القصر





لتجفيف البلج تبلغ طاقته اليومية اثني عشر سناً ، وعن قريب تتعدد المصانع والمنشآت ، ويوم يتم تنفيذ المشروعات التي هي قيد الدراسة والبحث ستخلق الواحات خلفاً آخر وتصبح بحق وادياً جديداً فيه للوطن عزّة ، وفيه على ما تستطيع الإرادة المصممة أن تفعله
 خير برهان .

والنهوض بها ، وبدأت تحفر الآبار فى سهل الزيات وسهل باريس وقد تم فعلا احياء اكثر من عشرين الف فدان نجحت فيها زراعة الحبوب : الفاكهة والزيتون وقصب السكر ، وأنشئت القرى الحديثة حول الآبار وزودت بمختلف انواع الخدمات . وعرفت الصناعة الحديثة طريقها الى الواحات ، فبدى ، باقامة مصنع



بقلم : الدكتور عثمان خيرت

الوادي الجديد أحد مشاريع ثورتنا المباركة وهو سلسلة من المنخفضات تمتد في الصحراء الغربية من الجنوب الى الشمال مكونة واديا كبيرا يضم مجموعة من الواحات المتباعدة هي : الخارجة والداخلة والفرافرة والبحرية وسيوة . وهي واحات ذات تاريخ قديم مجيد اتسعت وامتدت رقعة أراضيها في الماضي ثم جارت على معظمها الرمال ، ويكفي للدلالة على ما كانت عليه من ازدهار وعمران ان لفظ واحة معناه (العاصمة أو الممورة) وما تركه المصريون القدماء والبطالسة والرومان هناك من بقايا عمران وحصون وخزانات للمياه وآبار وآثار .

والوادي الجديد قبلة الانظار والتنفس الذي يتعلق به الامل وترقد في ربوعه امانى المستقبل ، ويقوم على استغلال المياه الجوفية لانشاء وادى وادى النيل يحمل الخير للشعب الكبير ، ويصنع صفرة الرمال بخضرة الخير ، ويبعث في الواحات الحياة من جديد ، ويستثمره أبناء مصر الأحرار في سعيهم الى غزو الصحراء من أجل مستقبل أفضل ، وليعيدوا الى هذه المناطق

أما الواحة الداخلة فيربط تاريخها بالخارجة
فى جميع مراحلها ، اذ لا بد لكل قاصد للأولى
أن يمر بالثانية فهى تتوسط المسافة بينها وبين
وادي النيل ، وهى على مسيرة ١٩٥ كيلو مترا
من الخارجة نحو الغرب ، وبلادها : تنيدة وبلاط
وأسمنت والمعصرة وموط (العاصمة) والقلمون
والهنداو والراشدة بيت خلو والجديدة
والموشية والقصر .

والذهاب الى هناك يكون اما بالقطار من
القاهرة الى اسيوط ثم باوتوبيس يتم الرحلة
عبر الصحراء مسافة ٢٣٠ كيلو مترا فى أربع
ساعات حتى مدينة الخارجة ، أو بالطائرة التى
تبارح مطار القاهرة الدولى ذهابا وعودة فى
يومى الأحد والأربعاء من كل أسبوع وتقطع
المسافة عبر الجو فى ساعة ونصف الساعة ،
وهكذا أصبح السفر الى الوادى الجديد ميسورا
بعد أن كان مجهدا وشاقا .

فاذا ما هبطت أرض الواحة تجد الأمر قد
تبدل وتغير وتطور ، ولم يبق من الطابع الواحى
إلا نخيله وقد طغت عليه نهضة عمرانية كاملة
شاملة ، فترى المباني والمنشآت الحديثة فى
كل مكان ، والطرق الرملية حل محلها أخرى
حديثة مسفلتة ، والهدوء قد تحول الى عمل
وحركة وانتاج ، وظلام الليل قد انقلب الى
أنوار تبهر الأبصار . ولذلك فالباحث عن الفن
الشعبى هناك من زى وحلى للزينة وصناعات
شعبية أصيلة كالجارى وراء السراب فالنهضة
العمرانية رافقها استبدال الحديث بالقديم ،
والمرأة وهى الفنانة الاولى فى الصحراء ماأسرعها
فى التبدل والتغير شأنها فى ذلك شأن كل
النساء ، والزى الشعبى الأصيل استبدله كل
من الرجل والمرأة بزى ريف وادى النيل ،
والحلى الفضية الواحية لم تراعى المرأة اصالتها
فاستبدلت بالقلاند والدمالج وحبات العقيق

والمرجان ما يعرضه عملاء التجار الذين أقبلوا
الى هناك من الصعيد ليقدّموا ما هو رخيص
وتافه من بلاستيك وزجاج ويحصلوا على تلك
الثروة الفنية لتصهر وتصاغ من جديد وهى
خسارة كبيرة لهذا الفن الأصيل .

ولم تغفل الادارة العامة للفنون الجميلة هذا
الأمر لحرصها على احياء الفنون التقليدية الشعبية
فبادرت الى اقتناء النماذج الأصيلة من هذه
الفنون من مناطق توطنها لتكون أمثلة أمام
العاملين على احياء طرزها وانماطها والتزود بما
تحمله من اصالة وأمانة ، ونجحت فى اقتناء
مجموعات قد تكون خير ما تبقى فى هذه
المناطق من الازياء والحلى والصناعات الحرفية
والفخارية وزخارف الحرز وغير ذلك من تراث
فنى عرضت جميعها بمعرضها الدائم بوكالة
الغورى مما أقام الدليل بعد استعراضها على
ضرورة الاستمرار والاسراع فى جمعها
واقتنائها ، اذ ان هذا التراث الفنى أصبح
مهدهدا بالاندثار نتيجة للتغيير والتطوير .

فاذا كنت من محبى فن الصحراء فاترك
هناك كل حديث وتعال معى نجوب ارجاء الوادى
الجديد لنرى معالمه وجمال الطبيعة التى ابدعها
خالق الكون فى كل مكان ، ولنبحث عن
التراث الفنى الذى طارده العمران وانزوى ما
تبقى منه داخل المنازل القديمة والقرى والعزب
البعيدة فى أمان .

ولنبدا جولتنا فى الواحة الخارجة بمشاهدة
مدينة الخارجة القديمة ، فان عثرت على أحد
مداخلها فحاذر أن تضل بين دروبها الضيقة
المظلمة المسقوفة وقد تعددت وتشعبت والتوت
بين بيوت قديمة العهد ذات أبواب خشبية واطئة
لا بد لداخلها أن ينحنى . فان وفقت فى
التعرف على طريق خروجك فستقابلك (عين

بمثل ما حظى به معبد هيبس لتكشف القناع عما يخفى منها ولتروى لنا قصتها وما يحيط بها من أسرار . أما كلمة (قصر) التى تكررت فهى عرف جرى فى الصحراء على تسمية كل قرية بالقصر اذا ما جاورت أحد المعالم الأثرية .

ويظل الواحة غابات من نخيل البلح تتعدد أصناف ثمارها فمنها الصعدي والحجازي الأحمر والفالج الأصفر والمنثور والأسود والجمعجاء البنى والتممر والداجون ، برع الأهليون فى جدل وريقات سعتها فى أشكال شتى واشتهروا بصناعاتهم الخوصية التى تختص كل منطقة بنوع منها وكلها ذات علاقة بحياتهم العادية وشئونهم المنزلية . ففى مدينة الخارجة تجد المراوح للترويح صيفا وقد تداخل مع خوصها زخارف من صميم البيئة طرزت بخيوط زاهية ملونة وأخرى براقية فى لون الفضة ، والحصر للصلاة وقد جدلت من السمار الملون ، والمذبات (النشاشات) وقد كسيت أيادها بخيوط حريرية زاهية الألوان ، والقفف الكبيرة (البدارات) المكسوة بأحبال الليف ، والمقاطف الصغيرة (علاجات) وقد طرزت بخيوط من الصوف الملون ، والأبراش المستديرة (الصفرة) لوضع الدقيق ، والمراجين ومفردها (ملقم أو ملقون) وقد زينت بخصل من الصوف الملون وهى ذات شأن كبير فى حفلات الزفاف فتقوم الفتيات بجعلها ويقضين عدة أسابيع فى إعدادها وتزيينها ليقدمنها الى زوج المستقبل ليلة زفافهن وتعتبر خير هدية تقدم فى المناسبات وقد حوت الوانا من الطعام وأصناف الفاكهة كما يستعملها الأهليون فى وضع حاجاتهم وطعامهم حين ذهابهم الى حقولهم وحدائقهم وقد حمل كل واحد احداها سعيدا مزهوا . وفى جناح وبلاق وبأريس وقصر دوش يصنعون

الدار) التى تمون مدينة الخارجة بماء الشرب و (عين الشيخ) التى تروى حدائق الفاكهة ونخيل البلح هناك ، وسترى بجوارها مقابر قديمة شيدت من حوالى مائتى عام على الطراز الفاطمى تمتاز بقبابها المنقوشة من الداخل بألوان فى شكل مثلثات ومربعات .

وتتعدد المعالم الأثرية هناك بنقوشها التى تدل على ما كانت عليه هذه المناطق من ازدهار وعمران ، فغير بعيد عن مدينة الخارجة يقف معبد (هيبس) شامخا وسط نخيل البلح وقد تعددت أمامه صرح أبوابه يتصدرها لوحات نقشت عليها قصته . وهيبس هى عاصمة الواحة الخارجة قديما ومعناها (أرض المحراث) وتكفى هذه التسمية للدلالة على ما كان للزراعة هناك من شأن فى سالف الزمان .

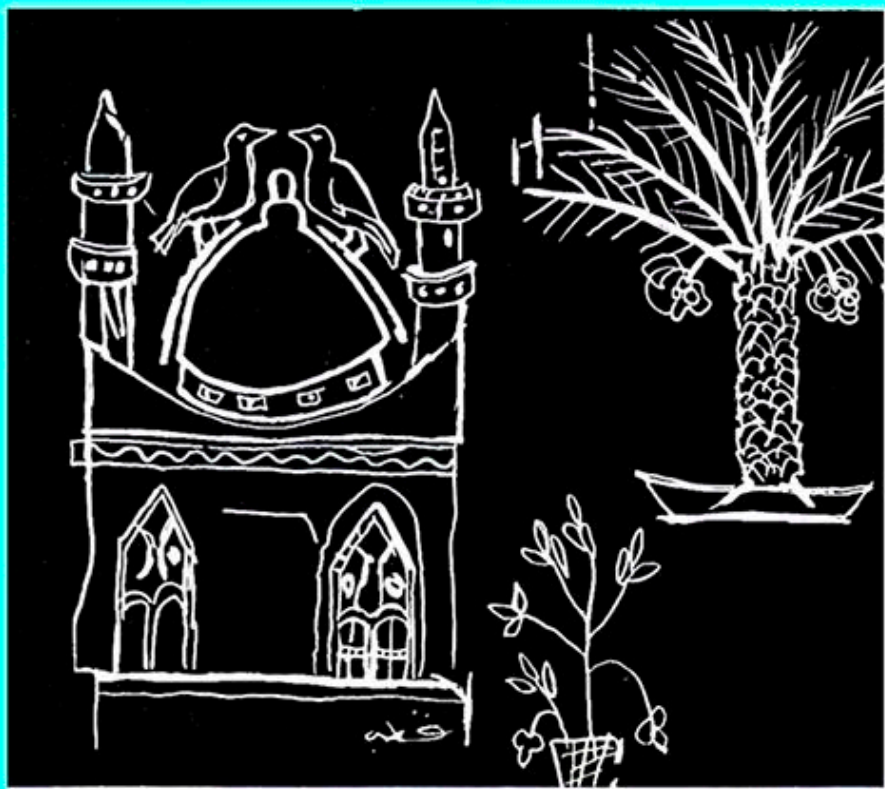
وعلى مرمى البصر منه تربض على سفح تل مدينة قديمة اسموها (مدينة الموتى أو الخلود أو البجوات) ، وهى المدينة التى أقامها ولجأ إليها مسيحيو مصر لما اضطهدهم الرومان ، وتمتاز بظابعها المعماري وبعديد قبابها التى تملو كل منازلها وما تبقى من نقوش ملونة داخل بعض هذه القباب . وفى منطقة جناح يقف على ربوة مرتفعة معبد أثري هو معبد (قصر الغويطة) نسبة الى عين الغويطة القريبة منه والتى تحمل مياهها نسبة كبيرة من الحديد تصبغ التربة بلون الدم . وغير بعيد عنه بمسافة ثمانية كيلو مترات معبد أصغر حجما يجاور قصر الزيان . وفى جهة باريس بجوار قرية قصر دوش معبد كبير شيد على ربوة مرتفعة فى عهد الامبراطور الرومانى (تراجان) وكل هذه الآثار مهشمة مهدمة وما تبقى منها أيل للسقوط يحيط بها مبان من اللبن شيدها الرومان واختفى معظمها تحت سافى الرمال ، وياليت مصلحة الآثار ترعاها بعنايتها وتحظى

الأطباق الموصية الملونة لوضع الحبز والطعام والفاكهة وتقديم الحلوى لضيوفهم أو تزين جدران حجراتهم ، كما اقتصت باريس بعمل الاسبنة الملونة . أما أجمل وأزهى صناعاتهم الموصية فهو (برش العروسة) وهو كبير مستطيل يستدير جانباه الضيقان ويزين جميعه بكساء من خصل متقاربة من الصوف الملون ، وهو من مستلزمات ليلة الزفاف ويكمل طاقمه مجموعة من الملاقين والعلاجات زينت بنفس الشكل واللون . وهكذا حرص الاهلون على الانتفاع بالسعف فى صناعاتهم الموصية البيئية الشعبية وتشكيله لكل مستلزمات حياتهم العادية حتى ان الحواية (اللواية) التى توضع فوق الرأس عند حمل النساء لجرار مائهن تجدل ايضا من وريقات سعف نخيل البلح .

ولن اترك القارىء يحتار بين باريس الحاريجة وباريس فرنسا ، فهى هنا ثانى بلدان الواحة الحاريجة فى الاهمية وتبعد عن مدينة الخاريجة بمسافة ٨٨ كيلو مترا ، وكان اصل اسمها (بريز) أحد قواد قمبيز ثم تحول الاسم مع الزمن الى (باريس) ، وتشتهر بحدائقها وبعين تسمى (عين الحشى) وبسهل باريس الذى يمتد شمالا حتى بولاق وجنوبا فى مساحة شاسعة منبسطة قابلة للزراعة تبلغ نحو المائتى الف فدان كانت تروى قديما من أكثر من ٤٨ بئرا رومانيا . ويعتبر هذا السهل من أهم ميادين العمل هناك ، فقد استصلحت وزرعت معظم أراضيه وأقيمت فى نواحيه عدة قرى حديثة كاملة المرافق والمشتلات اسموها : (ناصر وفلسطين والجزائر واليمن وصنعاء) فضلا عن أخرى يجرى العمل فى اتمام انشائها . وقد تم تهجير واستيطان عائلات من المواطنين أبناء محافظتى أسيوط وسوهاج فى هذه القرى ، وخصص لكل عائلة خمسة أفدنة ومنزل

رفى كامل الأثاث والمعدات الى جانب اعانة نقدية قدرها خمسة جنيهات شهريا حتى حصاد أول محصول وأخرى عينية من دقيق وارز ومسلى وبقول ورأس من الأبقار وغير ذلك من خدمات تعاونية زراعية واجتماعية .

والذاهب من الحاريجة الى باريس يقابل فى طريقه لوحتين فنيتين يجب عدم اغفالهما ، أولاهما منظر أشجار الدوم التى تنمو برىا فى مجموعات ما بين بولاق وباريس وقد تفرعت سوقها ثنائيا وانتهت بتيجان اوراقها وعناقيد ثمارها ، وهى من الأشجار التى عرفها المصريون القدماء واستعملوا خشب سوقها فى تسقيف منازلهم وصنعوا منه فى عهد الرومان مواسير (زمامير) توضع لرفع المياه فى عيونهم وآبارهم فهو خشب من الصلابة بمكان مما أبقاه طول هذا الزمان دون أن تقربه حشرة أو تنخره قرضة . أما اللوحة الثانية فهى لأمواج الصحراء أو (الغرود) الرملية ، وتبدو كتلال من رمال ناعمة متتالية متلاحقة قد يصل ارتفاع بعضها الى ٥٠ مترا ، منسحبة منحدره من الخلف فاغرة فاها فاتحة ذراعيها كالأهلال من الامام ، ولها خاصية الزحف والحركة البطيئة من الشمال نحو الجنوب فتنتقل مسافة تسعة أمتار فى السنة الواحدة ، وهى كالأخطبوط اخطر ما يهدد الحياة فى الصحراء ولا ترحم ما يصادف طريقها فتكتسح الزرع والبلدان وتطمس أشجار الفاكهة ونخيل البلح وتردم العيون والآبار وتزيل معالم المسالك والطرق ودروب الصحراء . ومن المعتقدات هناك ان الرومان كانوا يضعون فى طريق زحفها طلاس من النحاس فى شكل الأبقار ، الا ان الأمر فى تعبير الصحراء يستلزم تفادى طريق سيرها واتجاه زحفها ، فجناح القديمة قبرتها غرود الرمال وواحة (أم الدباب) صارت مهجورة



لانقطاع الماء عنها بعد أن كانت آهلة بالسكان .
 وإذا بحثنا عن الزى والزينة نعلم ان الرجال كانوا يلبسون فى الماضى ثوبا بسيطا من قماش اسود أو أبيض تتسع فتحسة رقبتة وتطول اكمامه ولم يحتفظ أحد أبنائهم أو أحفادهم ولو ببقاياها حتى يمكن وصفه وتسجيله ، بعكس النساء فقد حرص بعضهن على الاحتفاظ بالقليل من زيهن القديم الذى قد يعود عمر بعض نمازجه الى مائة عام الى الوراء . وكان زى نساء مدينة الحاروجة وبولاق موحدا وبالمثل زيهن فى باريس والعزب المحيطة بها وهى دوش وعين الطرفاية وعين الضبع والمكس قبل التى سميت بهذا الاسم لمور (ومكوث) القبائل بها فى الماضى ويحميها برج قديم شيد لصد غزوات الدراويش .

وللنساء عموما نوعان من الثياب ، أحدهما عادى للعمل بالمنزل أو الحقل وهو من قماش يسمى خام اسود طرز ببساطة بخيوط حمراء حول الرقبة وعلى الصدر ، أما الثانى فقد برعن فى تطويره وتزيينه ولا يلبسه الا فى الحفلات والمناسبات ويسمى (ثوب محرر) . وفى منطقة الحاروجة وما حولها يتركز جمال التطريز والنقش على الصدر بخيوط حريرية تعددت ألوانها وبالمثل على الكتفين ثم يزين الكمان وباقى وجه الثوب دون ظهره بأشرطة طويلة طرزت جميعها بخيوط من الحرير الأحمر أما ثياب منطقة باريس فهى متسعة فضفاضة تصل الى القدمين ، وقد تكون اكمامها عادية أو زائدة الاتساع كزى نساء واحة سيوة أو دون اكمام ليطل من فتحتيهما اكمام الثوب الداخلى وتتفق جميعها فى التطريز والزخرف الذى يشمل وجه الثوب بطوله من أعلى الى أسفل فى صفوف من المثلثات والمربعات يغلب على ألوان خيوطها اللون الاحمر ، وقد يضاف

الى هذه الزخارف قطع من العملة البراقة الفضية القديمة .

وتتم المرأة زينتها بمجموعة من الحلى تتعدد أشكالها وأنواعها فيلبسن فى أصابعهن خواتم من الفضة رصعت بفصوص مختلفة الألوان ، ويحطن معاصمهن بأساور (سواير) قد تكون فضية أقل حجما من الدمالج منقوشة نقشا بارزا أو تنتظم حباتها من قطع الكارم أو قد تجدل من الخوص وتكسى بالقماش ثم تطرز بالمرجان وتسمى (بنايل) . أما الاقراط فتصاغ من الفضة وتختلف تسميتها تبعا لأحجامها وأنماطها فمنها حلق (الخراس الكبير) و (التراكى) و (الدنادش المتوسط والصغير) وتتعدد أشكال القلائد حول جيدهن وقد انتظمت حباتها فى صف أو أكثر من الحرز الملون وحبات الكهرمان والعقيق والكارم والمرجان فى جمال وتناسق ألوان ، ومنها (عقد القلوب) وحباته من عقيق أحمر فى شكل القلوب . أما أجمل القلائد وأكثرها اصالة فهى (البغمة) ويختلط فيها الكهرمان والعقيق والمرجان مع كرات من الفضة تتدلى من بينها سلاسل تقصر أو تطول تنتهى بقطع فضية قديمة منقوشة .

وتستعمل النساء الكحل لتكحيل عيونهن وتزجيج حواجبهن ، ويعتززن بمكاحلهن فهى من لوازم زفافهن وآية لفن زخارف الحرز الملون ، ومنه ينظمن دلايات مستطيلة لزينة صدورهن أو طويلة لزينة جانبي رؤسهن .

وزينة الرأس لها عندهن شأن ، فيضفن الى نهاية ضفائرهن (العقوص أو الجدائل أو الشدة) لتزداد طولا وجمالا ، ويضعن فوق رؤسهن دلايات (دلايات خرس أو سواف) تتدلى على الجانبين من سلاسل تنتهى بقطع فضية منقوشة ، ويغطين الرأس بقناع اسود اللون

يربط من أسفل الذقن يسمى (خارطة)
اكثى ورصع جميعه بعدد كبير من الريالات
الكبيرة الفضية القديمة (ريالات غشيمة)
فالمرأة البدوية اول من استعمل قطع العملة في
زينتها . ويقال ان الخارطة الى جانب كونها
من مستلزمات الزينة تستعمل لازالة الصداع .
وفي رأي أنها لتقلها الزائد تسببه أكثر مما
تزيله .

ونساء الوادي الجديد لا يعرفن الحمار اى
البرقع ، الا انهن محجبات اكمل حجاب ،
فيضعن على رموسهن طرحة سوداء بطرزن
حوافها بخيوط من الحرير الاحمر تسمى
(طرحة محبوكة) ، فاذا ما قابلهن غريب وهن
ذاهبان لملء جوارهن بالماء انزوين وادرن
ظهورهن واخفين وجوههن .

فاذا تركت الواحة الخارجة لتتم جولتك
في الواحة الداخلة فأول ما يقابلك هو بلدة
(تنيدة) ، فاذا لاحظت لك على مرمى البصر
فقف واتجه بنظرك الى يمينك لترى تلا متوسط
الارتفاع ، لا تتردد في الذهاب اليه وارتقائه
لترى على سطحه مقابر انفردت بعجيب فن
تشكيلها واقامة شواهدا من طمي الواحة في
شكل قصور ومنازل ذات عدة طوابق لها ابواب
ومنافذ واسطح احيطت بستلثات (وهي الطابع
المعماري المميز لمعظم منازل سكان الصحراء)
وقد وضعوا فوقها نماذج صغيرة لأشخاص
وقفوا رافعين أيديهم ابتهاالا الى السماء . ويقوم
بهذا الفن النساء دون الرجال فيبتنن هذه
الشواهد يوم الاربعين ويلونها بالوان زاهية
خامتها من تربة أرض الواحة (وهي نفس
الالوان التي كان يستعملها المصريون القدماء)
وبعد تجديد طلائها كل عام قبل حلول المواسم
والاعباد . وتماثل بلدة بلاط بلدة تنيدة في
شكل مقابرها ، وهو تقليد توارثوه عن الآباء
والاجداد من قديم الزمان قد يرمز الى أن

الراحل من الدنيا الغاية سيجد في الآخرة
الجنة قصورا في الجنة .

وسوف تلاحظ في جولتك ان معظم بلدان
الواحة كالقصر والقلامون وموط القديمة وتنيدة
وبلاط مقامة فوق التلال المرتفعة والربوات ،
فقد اعتاد سكان الواحات الغربية من قديم
الزمن تشييد بلدانهم عالية مرتفعة لتكون في
مأمن من غزوات قبائل الغرب المتكررة ،
فالارتفاع يسهل لهم الرؤية من بعد والاستطلاع
لبده الدفاع ، سيما وان هندسة البناء وضيق
الدروب المسقوفة والتواصا وتمدد الأبواب
الحشبية الضخمة التي كانت تفتح نهارا وتغلق
ليلا واحاطتها بالاسوار المثينة يجعلها أشبه
بالقلاع ، ويدل تشابه التخطيط في القصر
والقلامون وموط على انها انشئت في عصر
واحد وانها الاساس في الواحات الداخلة
هذا علاوة على ان هذا الوضع فيه تلطيف
للجوء وتقليل من شدة حرارة الصيف وتقادي
خطر الغرود الرملية .

واذا بحثت عن الزى ، فاعلم أن ببلدة
القلامون أنوالا بدائية ينسجون عليها صوف
الأغنام بعد غزله في هيئة قطع مستطيلة سوداء
او بنية يرتدى أنوابها مزارعو هذه المنطقة .
اما نساء الواحة فلهن زيان تميزت بلاط
وتنيدة وعزبتا جسطل وعين العوينة بأحدهما
والقصر والجديدة وعزبة الشيخ والى بالآخر .
وبلاط هي البلدة الوحيدة في الوادي الجديد
التي ما زال نساؤها يحتفظن بارتداه زيهن
الشعبي القديم الأصيل وحاذر اذا أردت
الاقتناء أن تعرض على الرجال هناك الشراء ،
ففي ذلك اهانة كبيرة وعار . وقد كانت هذه
البلدة مقرا للحكم أيام المصريين القدماء والرومان
وجمركا لتحصيل الرسوم من القوافل المارة
بها من جهتي الشمال والجنوب ، ويجاورها



على بعد خمسة كيلو مترات بقايا آثار مصرية ورومانية ومقابر ذات نقوش ملونة في عزبة الشيخ بشندى الذى اقيم ضريحه فى مبنى روماني قديم ، واشتهرت هذه البلدة فى الماضى بصناعة الفخار والحصر والسلال ثم انتقلت هذه الصناعات الى القصر والجديفة ، الا انها تخصص حاليا بعمل احذية تسمى (المداس) من جلد الابقار والماعز منها الابيض والاحمر ولا يختلف شكلها عن (المراكوب) المعروف لنا .

ويسمى زى نساء بلاط وما حولها (ثوب حريمى بصفرة) ، ويتركز فيه النقش والنطريز فى منطقة الصدر بخيوط ملونة اساسها اللون الاحمر وينتهى بصف أو صفين من الزراير الصدفية (اضافت اليه المرأة اخيرا صفا جديدا من ازرار البلاستيك الملونة لما وجدت الطريق اليها) وبلى ذلك صف واحد من العملة الفضية القديمة تقاربت وتلاصقت وحداته . ويضاف الى الكتف وحافة الاكمام مثل نقش الصدر اما باقى الاكمام وجانبى الثوب بطولهما فيطرزان بالحيط الاحمر فى هيئة اشربة مريضة .

وقد تجد ما تبقى من زى المناطق الاخرى فى عزبة الشيخ والى ويسمى (ثوب حريمى) ، وهو طويل فضفاض طرز ونقش حتى وسطه بشرائط من خيوط كلها اما حمراء او خضراء تمتد بطول الكمين وجانبى الثوب ، واحيانا ترصع حافة فتحة الرقبة ونهايتها من اسفل ببضع قطع من العملة الفضية القديمة .

وكما يختلف الزى تختلف معظم الحلى فى كل من الخارجية والداخلية ، فلكل واحدة فى الصحراء طابعها وشخصيتها وزيا وزينتها وفن عمارتها وعاداتها وتقاليدها . ولا تختلف الحواتم وغفوص الشعر كثيرا عن مثيلاتها فى

الخارجية ، اما الاساور او السواير فمنها ما يسمى (فرع) ويتكون من حلقة من الخوص تكسى بالقماش ثم يطرز السطح جميعه بحبات من الحرز الملون يتقاطع معها حلقات معدنية دقيقة صغيرة ، وقد تنظم من قطع الكارم او تكون فضية او معدنية النوى جسمها وانيسطت حوافها فهن هناك يفضلنها عموما على الدمالج كما يحطن اعل الذراع بحلقات زجاجية سميكه ملونة تسمى (عنادى) . والفلايد هناك على اشكال ، فتتكون فى منطقة القصر من قطع حمراء فى شكل القلوب او من حبات العقيق ، وفى بلاط وتنيدة وعزبتى جسطل وعين العوينة تتعدد فيها صفوف من الحرز الاحمر بضمها على مسافات حلقات اسطوانية معدنية ، اما (البعنة) ويسمونها هناك (كبة لربع) فمن صفوف من المرجان يتدل منها عدد من قطع العملة الفضية القديمة . والافراط تصاغ كلها من الفضة ومنها ما هو فى شكل احجية مثلثة منقوشة ومنها ما يسمى حلق (بطلط) او (سبوعة) او (وجاية) . ونضيف المرأة الى زينتها هناك الخلاخيل الفضية او المعدنية مشابهة فى ذلك نساء ريف وادى النيل .

وحيث يوجد نخيل البلح تقوم الصناعات



الحوصية ، وتعتبر بلدة الراشدة نسبة الى عين
الراشدة وكانت مقرا للعلماء قديما وتنوسط
الواحة الداخلة اكبر مناطق زراعة النخيل
هناك وتشتهر هي والقلامون بعمل الفقف
والمقاطف (البدارات) وأبراش الدقيق وأطباق
خوصية كبيرة تسمى (طافور) . أما موط
فقد اقتصت بصناعة تمتاز بها من قديم الزمن
وهي عمل القبعات (الشماسي) فتجدل من
وريقات سعف نخيل البلح في دقة ومهارة
ليلبسها كل الاهل هناك رجالا ونساء اذا
ما ذهبوا للعمل في الحقول والحدائق ، واسموها
شمسية لحماية الرأس من حرارة الشمس ولا



أكون مبالغاً إن رجحت أن الفرنجة قد يكونون قد عرفوا القبعة عن الصحراء وعن موطن بالذات . وإذا قادك السير إلى بلدة الجديدة فستبدو لك جديدة فعلاً بمنازلها الناصعة البياض وسط خضرة حدائقها وصفرة رمال الصحراء وتشتهر بصناعة الحصر من السمار الملون المجدول بحبال ليف نخيل البلح .

أما القصر فهي أقدم بلدان الواحة جميعاً ، وكانت مقراً للحاكم ثم انتقل الحكم منها إلى القلامون ثم إلى موطن ، وهي البلدة الوحيدة في الوادي الجديد بل في الصحراء عموماً التي تتكون منازلها من ثلاثة أو أربعة طوابق ، وتبعد عن العاصمة موطن بحوالى ثلاثين كيلو متراً وتبدو لك من بعيد شامخة كالقلعة وساكنة بالرغم من زحمة الحياة والتاريخ في قلبها . فإذا دخلتها راعك غريب تصميمها ودروبها الضيقة الملتوية المسقوفة وجامعها العتيق ومنازلها التي تحكى لك أحجارها الصامته والمنقوش بعضها بنقوش هيروغليفيه تاريخاً قديماً . وهي ذات نوافذ امتازت بفن الحُرط العربى ، وأبواب واطشة يعلوها جميعاً (وبالمثل في بلدة القلامون) كتل كبيرة من خشب الدوم حفرتها يد فنان في أسطر بحروف كوفية تبين اسم صاحب البيت ولقبه وتاريخ بنائه بالسنة الهجرية التي تعود إلى بضع مئات من السنين ، وتنتهى باسم الفنان الذى حفرها فسجل وأبدع .

وأهم مظاهر الحياة التي تشتهر بها بلدة القصر عدد من الصناعات الشعبية التي تجمعت فيها من نجارة وحدادة وصناعات خوصية وفخارية . فمن سلع نخيل البلح جدلوا المراجين (قوادس) والقفف الصغيرة (شوايف) والأسبنة المختلفة الأحجام والتي يزینونها بقطع من القماش الملون وأطباق تخالف أطباق الحارجة فأرضيتها مجدولة من شرائط شقت من سباطات نخيل البلح . ويقوم بالصناعات الفخارية مصنع للفخار توارثته أسرة واحدة من مئات السنين ، وأهم منتجاته

(السجا) لنقل الماء ويقابل البلاص في ريف وادي النيل وهو يبيض الشكل ذو فتحة اسطوانية تبرز من منتصف أعلاه ، ولا تحمله النساء على رؤسهن بل يحملن عادة زوجاً منه أحدهما فوق الكتف والآخر تحت الإبط . وهناك غير السجا تجد (القلة والسبيل والبوشة والجرة والزمية) وكلها لشرب الماء ويمتاز بعضها في شكله بالطابع الرومانى ، (والبريق) للوضوء ، (والبكرج) لتسخين الماء ، (والغلاى) لتجهيز الشاي ، (والزبدية) لتناول الطعام ، (والمحلب والهناب) لحفظ اللبن ، (والدماسة) لتدمير الفول (والطرشية) للتخليل . أما (راوية العريس) فهي القلة التي تشارك العريس ليلة زفافه فتغطى فوهتها بكتلة مستديرة من البخور يتبدل من حوافها عدة أفرع زينت بالخرز الملون .

وإذا أردت الاستشفاء فلا تبارح القصر قبل أن تمر على (عزبة بشر الجبل) وتبعد عن القصر بمسافة سبع كيلو مترات وتبدو رابضة في أحضان جبال عالية وسط مناظر طبيعية خلابة ، وهناك بئر مياهها ساخنة يقصدها الكثيرون فهي كما يقولون تشفى الكثير من الأمراض . وفي طريق عودتك بعد تمام جولتك ، قد يقابلك مودعاً عصفور صغير رقيق أنيق ، تلون كساء ريشه بلونين تناقضا في جمال ، فجسمه أسود فاحم داكن وذيله وقرص مستدير في قمة رأسه ناصع البياض ، ويسمونه هناك (سكسوك) وفي واحة سيوة (الحاج مولى) .

وأخيراً فهذا قليل مما يجب أن يقال لا وفي الوادي الجديد حقاً ، فقد كانت هذه المنطقة العزيزة من أرض الوطن أملاً فأصبحت حقيقة ، بعد أن شملتها ثورتنا في عهدها المبارك برعايتها وغرست في ربوعها الحياة من جديد ، وبعثت العمران فوق رمالها وبين أخايد صخرها لتحقيق المستقبل العربى المشرق .

« دكتور عثمان خيرت »



جملت الفنون الشعبية بين المجلات



يقدمها: أحمد آدم محمد

دراسات ، وأبحاث عن ألف ليلة وليلة وقصص
بنى هلال وسليم ، وعن العادات والتقاليد
الشائعة في البيئات العربية والإسلامية ، وعن
الحواديت والأغاني الذائعة بين الجماهير
الشعبية .

ويرى الكاتب أن عناية هؤلاء المستشرقين
لم تكن لوجه العلم وحده ، وإنما كانت تجاوبا
مع الاتجاه الأوروبي لاستعمار الشرق
الإسلامي والاستيلاء على مافيته من مقومات
وطاقات . ولهذا أنشأت هذه الدول في
جامعاتها أقساما للدراسات العربية ، عني
بدراسة اللهجات والعادات في البيئات
الشعبية العربية ، لإخراج جيل من الدعاة
على دراية بنفسية هذه الشعوب وتقاليدها
الاجتماعية ، ومن هنا عني المستشرقون
بدراسة تراثنا الشعبي .

وفي الوقت الذي كان فيه المستشرقون
يعنون بدراسة هذا التراث كان علماءنا
يتخرجون من إثارة هذا الأدب الشعبي في أي
لون من ألوانه ، يدفعهم إلى هذا اعتقادهم أن
العربية لغة القرآن والدين ، وأنها مظهر
الوحدة في العالم العربي والإسلامي ، وأن كل
محاولة لبعث الأدب الشعبي العامي الحساد
استعماري في حق العربية ، واتجاه إلى القضاء
على تراثها الفصيح ، وهو كل شيء في الثقافة
العربية الإسلامية . فضلا عن هذا فقد كان
علماءنا يعتقدون أن العربية مرتبطة بالدين ،
ولا يصح عندهم إلا ما محصه العقل وحققه
النقل وأثبتته الرواية الصحيحة . ومن هنا
لم يكن في وسع هؤلاء العلماء قبول القصص
الشعبي ، الذي يروي وقائع تاريخية غير

عن مقال بقلم
محمد فهمي
عبد اللطيف
بمجلة الرسالة -
القاهرة

قصة الأدب
الشعبي ورواد
البحث فيه

يستهل الكاتب مقالته بقوله ، ان الكتاب
يرددون في هذه الأيام كلاما كثيرا عن الأدب
الشعبي ، وفيهم من يعرف هذا الأدب ويفهمه ،
وفيهم من يدعى معرفته وفهمه ، وهم أكثر
عددا وأكثر كلاما .

ثم يستطرد فيقول ، ان ما حفزه إلى كتابة
هذا البحث ، كلمة لأحد الكتاب ، يرى فيها
أن الرواد الكبار في ميدان الأدب الشعبي
ثلاثة من الأساتذة الجامعيين هم : الدكتور
سهير القلماوي في رسالتها عن ألف ليلة
وليلة ، والدكتور عبد الحميد يونس في كتابه
عن القصة الهلالية ، والدكتور عبد العزيز
الاهواني فيما كتبه عن الزجل في الأندلس .

ويحاول الأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف
في مقاله تقصي جهود بعض رواد البحث في
ميدان الأدب الشعبي ، « وإعلان حق التاريخ
الأدبي وحق أولئك الباحثين الكبار الذين
بذلوا ما بذلوا من الجهد ونور البصر ... »

وفي رأيه أن المستشرقين - وخاصة
الفرنسيين والألمان منهم - كانوا أسبق منا
إلى العناية بتراثنا الشعبي ، والاهتمام ببحث
هذا التراث في معارضه القصصية والشعرية ،
وأنهم نشروا ، في خلال القرن التاسع عشر ،

البيوت في زيارتهن واحتفالاتهن وأحاديثهن وأسمارهن .

وقد نشر هذا الكتاب باللغة الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر ، وفي رأى الكاتب أنه لا يعتبر بحثا في الأدب الشعبي ، ولكننا يتضمن مادة تفيد الباحث في هذا الأدب .

ثم ينوه الكاتب بفضل شيخ من علماء اللغة العربية والدين في مجال الأدب الشعبي ، وهو الشيخ عياد طنطاوى ، فقد طلب منه أن يدرس اللغة العربية في كلية بطرسبورج في روسيا عام ١٨٤٠ ، وعاش هذا العالم في روسيا حتى عام ١٨٦٢ . وكان عليه أن يدرس ، الى جانب قواعد العربية الفصحى ، لغة التخاطب في الشعوب العربية . وقد ألف الشيخ عياد طنطاوى كتابا في الحكايات المصرية العامية وهذا الكتاب مخطوط حتى الآن ، وفي مكتبة جامعة بلغراد نسخة خطية منه كما ألف كتابا آخر عن العامية المصرية بعنوان « أحسن النخب في لسان العرب » ، ويتضمن هذا الكتاب ألفاظا وجملا وأمثالا وقصصا وأغان عامية مع ترجمتها الى الفرنسية ، وطبع هذا الكتاب في ليبزج عام ١٨٤٨ .

ويرجو كاتب المقال أن تهتم هيئة من هيئاتنا الادبية بالحصول على صورة من الكتابين ونشرهما ، لتعريف أبناء العروبة بعلم من الاعلام كان له أثر في روسيا ما زال يذكر بالحمد والثناء .



صحيحة ، وعجائب لا تدخل في نطاق العقل ، ومهازل غير لائقة . ثم ان هذا الأدب الشعبي كان مكتوبا بلغة عامية ، لا تليق بكرامة العلماء ، ولا تقبل في مجالس العلم وندوات الدرس .

ولم يتعد أدبنا الشعبي بيئته الشعبية ، وظل لا يلقي اقبالا الا من العامة وحدهم ، ولم يجد من الخاصة الا الاغضاء والاستخفاف ، ولم يجزئ أى باحث من الخاصة ، أن يتسأله بالدرس والتحليل في أى ناحية من نواحيه .

ويستطرد الكاتب الى التنويه بجهود بعض المستشرقين والرواد ، في الكشف عن العادات والتقاليد في مصر ، وتسجيلهم للقصص الشعبي والأغاني السائرة في بيئات الشعب ، ومن هؤلاء الرواد المستشرق البريطاني : « ادوارد لين » ، الذى جاء الى القاهرة وأقام بها عدة سنوات ، ثم كتب كتابا باللغة الانجليزية عن عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم كما شاهدها . وقد ضمن كتابه عدة فصول عن ملاهى المصريين الشعبية والقصص الشعبي والأغاني الشعبية .

ومن هؤلاء الرواد أيضا « كلوت بك » الذى كتب تقريرا عن الحياة المصرية ، ضمنه عدة فصول عن عادات المصريين في أفراحهم ومآتمهم وفي حياتهم اليومية ، وعن قصصهم في محافلهم وسواهم ، وعن أغانيهم الدارجة . وقد طبع هذا التقرير في كتاب باسم « لمحة عامة الى مصر » . ويرى الاستاذ محمد فهمى عبداللطيف أن ما كتبه « ادوارد لين » والدكتور « كلوت بك » لا يعتبر دراسة في الأدب الشعبي مستكملة لناصر البحث العلمى الصحيح ، وإنما هو تصوير للحياة بصفة عامة . الا أن ما كتبه كل منهما تضمن ملاحظات وإشارات قيمة ، تصلح أن تكون مادة يستعين بها الباحثون في الأدب الشعبي .

ثم يتحدث الكاتب في مقاله عن كتاب من تأليف « نية سليمة » ، وهو اسم مستعار للزوجة الأولى لرئيس وزراء مصر الأسبق حسين رشدى ، وقد تناولت فيه الحياة المنزلية في مصر ، والعادات السائدة بين سيدات

التقاليد بين بغداد وكركوك

عن مقال بقلم شاكر
صابر الضابط بمجلة
التراث الشعبي - بغداد

فيقول ان بعض النساء اللاتي يبعن الأقمشة
يقمن بدور الوساطة في إرشاد الأمهات
الراغبات في تزويج أبنائهن الى الفتيات
الصالحات للزواج .

وليس المهر عقبة في الزواج عند أهالي
كركوك ، لأنهم يتساهلون كثيرا في معجل
الصداق ، وان كانوا يصرون على زيادة مؤخر
الصداق الى أكبر قدر ممكن .

وللحناء في كركوك مراسيمها الخاصة ، فهي
تعجن في طست ببيت العريس ، وتوضع في
داخلها قطعة من الذهب ، وتحنى منها ابهام
العريس ، ثم ينقل طست الحناء بواسطة جمهرة
من النساء الى بيت العروس . ولا فرق بين
مراسيم الحناء في بغداد وكركوك الا في أن
العروس تمسك بقطعة الذهب ، التي وضعت في
الحناء ولا تعطئها لأية امرأة أخرى حتى لاتصاب
تلك المرأة بالعقم . ويجب أن يتوفر في المرأة
التي تحنى يدي وقدمي العروس أن تكون
سعيدة في حياتها الزوجية ، وأن يكون طفلها
البكر ولدا ، ولم يتزوج زوجها بامرأة ثانية .
ولا يعرف أهالي كركوك عادة وضع قطعة من
سكر « النبات » في فم العروس ورشق الحناء
بالسقف .

وفي الزفاف تقف قريبات العروس على
الباب ، ويمنعن العروس من الخروج ، ويطلبن
منها هدية فتعطين أم العروس هذه الهدية .
وكانت العروس تنقل الى بيت العريس على
حصان . وفي كركوك يردف غلام خلف العروس
على ظهر الحصان الذي ينقلها من بيت أبيها
الى بيت زوجها ، اعتقادا من أهل العروس بأن
وليدها البكر سيكون غلاما .

كما توضع أمامها شموع ومصحف ومرتبة .
وعندما تصل العروس الى البيت ، يكون
العريس فوق السطح مع بعض أصدقائه ،
يرقبون مجيئها ، وعند وصولها يرمي (السفلوج)
بمحتويات منديله ، الذي يتضمن عادة بعض
الخلوى والنقود ، على رأس العروس ورؤوس
النسوة المحيطات بها ، وعندما تدخل العروس
الدار يغادر العريس الدار ، متصنعا الغضب ،
الى إحدى الحدائق أو أى مكان آخر بالمدينة .

في هذا المقال يحاول الكاتب تثبيت الملامح
المشتركة والاختلافات بين التقاليد والعادات
ببغداد وكركوك .

ويبدأ بالمقارنة بين زى الرجال في كل من
المدينتين ، فيقرر أن الأزياء لدى البغدادية
وسكان كركوك متشابهة ، وان كان هناك
فرق في نوعية الملابس . ثم يستطرد الى المقارنة
بين زى النساء وزينتهن في كل من هاتين
المدينتين فيقول ، ان أزياء النساء في كركوك
تختلف عن أزياء أخواتهن البغداديات .

والمرأة في كركوك لا تستعمل « الفوطة »
التي تستعملها البغدادية كغطاء للرأس ، بل
تشد رأسها بقطعة قماش تسمى « يازما »
أو « لاجاك » ، ثم تضع على جبينها « بوياما »
من الحرير الاسود أو « تورمه » من الحرير الملون ،
وترتدى « فساتين » متعددة الاشكال منها
« كوملك » و « عزيه » و « أنتاري » و « تيلي
فستان » . وكان الوشم من متطلبات الزينة
والجمال لدى البغداديات ، فكان يشمن
الحد أو ملتقى الحاجبين أو الصدر أو اليدين أو
الرجل ، أما النساء في كركوك فلم يعرفن
الوشم . وكانت المرأة في كل من المدينتين
تستعمل قشور الجوز الأخضر لصبغ شفثيها ،
أما اليوم فانها تستعمل أحمر الشفاه . وكان
استعمال « الحناء » شائعا عند البغداديات
ونساء كركوك ، وكن يتحلين بالحلي الذهبية
ماعدا « الحزام » فانها كانت نادرة الاستعمال
عند نساء كركوك .

ثم يتناول الكاتب تقاليد الزواج في كركوك

ويذهب معه اثنان من أصدقائه ، ويشترط أن يكون أحدهما متزوجا فينصطحان العريس ويشجعانه ، ويحاولان أن يدخلوا السرور الى قلبه ، وبعد الغروب يبحث الأصدقاء عن العريس ، وينقلونه الى دار أحد أصدقائه الذي يكون قد أعد لهم طعام العشاء .

ومن تقاليد أهالي كركوك في الماضي أنهم كانوا يصنعون ليرة ذهبية في حذاء العروس أثناء انتقالها الى بيت العريس ، وكانت المرأة التي تنزع حذاءها تأخذ الليرة ، وكانت نساء الأقارب والأهل والأصدقاء في كركوك يجتمعون في نفس اليوم في بيت العريس ويقدمون هداياهم ، وكانت العادة القديمة في كركوك أن تفرش قطعة من القماش على الأرض ، فتجلس أم العريس على أحد طرفيها ، بينما تجلس أم العروس على الطرف الآخر ، وتضع أم العريس هديتها أمامها ، فتضع أم العروس هديتها في مقابلتها ، وعندها تتقدم كل واحدة من الحاضرات وتضع هديتها ، أما بجانب هدية أم العريس ، أو بجانب هدية أم العروس ، وتسجل كل هدية في قائمة خاصة ، وبعد الانتهاء من تقديم الهدايا تجمع أم العروس الهدايا التي وضعت أمامها ، وتقدمها للعروس ، أما الهدايا التي وضعت أمام والددة العريس ، فانها تستخدم في سداد نفقات العرس . والعادة السائدة اليوم أن تذهب العروس الى بيت أهلها في اليوم السابع من الزواج . وكانت العروس في كركوك فيما مضى لا تذهب الى بيت أهلها الا بعد مرور سنة كاملة على زواجها ومعها طفلها ، وكان يجب أن تترك طفلها في غرفة خاصة حتى لا يراه أبوها ، اذ كان من العيب أن تقابل أباهما وهي تحتضن طفلها . وكان الناس في كركوك يعتقدون أن زفاف عروسين في يوم واحد الى محلة واحدة يعرض العروس الأول لخطر العقم ، وكان من الضروري أن تجلس العروس الثانية أمام الأولى وتقلع أظفارها . كما كانوا يعتقدون أن زفاف المرأة الثانية يسبب عقم ضررتها ، ولذلك يجب أن تقف على قدر مقلوبة لتكون في عصمة من العقم .

ثم يتحدث الكاتب عن التقاليد والعادات

عند أهل بغداد وكركوك في الولادة فيقول ان المرأة في بغداد كانت تغتسل في اليوم الثالث بعد الولادة بماء خلط به بعض الشوفان ومن العادات المتشابهة في البلدين أن تذهب المرأة في اليوم السابع بعد الولادة الى حمام السوق ، ومعها شموع وحناء .

وفي كركوك لا تدخل المرأة التي ولدت بيت امرأة مثلها ، حرصا على طفليهما ووقاية لهما من المرض ، واذا كان لا بد من الزيارة فانها تتبادل معها قبلها ابرة خياطة .

ومن العادات المألوفة في كركوك وبغداد وضع سكين ومصحف تحت وسادة الطفل وعدم ترك الأم لتنام وحدها ليلا .

ومن العادات المعروفة في بغداد أن تأخذ الجدة الطفل الى المصبغة وتضع بين حاجبيه نقطة من (صبغ النيل) ، وتضع بعض النقاط أيضا على غطاء رأس الطفل ، ثم تتجول به في سبع أماكن وتكررها ثلاثة أيام ، خوفا من إصابة الطفل بشيء من الأذى ، وعند قدوم أحد المسافرين الى البيت يرفع الطفل الى الباب ليحتضنه المسافر حتى لا يصاب الطفل بالأذى .

أما في كركوك فتتبع نفس هذه العادة اذا جاء المسافر في اليوم الاول من ولادته ، أما في الأيام الستة الباقية فان الزائر يجلس على الأرض ماذا رجليه ، ويرفع الطفل ويمر حامله به عبر رجلي الزائر ثلاث مرات ، حتى لا يصاب بأي مرض . وفي كركوك يمنع دخول الأصباغ الى الدار لمدة أربعين يوما بعد ولادة الطفل . ولا يجوز في كركوك هز مهد الطفل فارغا اذ يعتقد الأهالي أن هذا يجعل الطفل يشعر بالآلام في بطنه ، كما يعتقدون أن سكب الماء الحار على الأرض يقتل أطفال الجن ، مما يعرض أطفال الدار للانتقام ، واذا كان لابد من سكب هذا الماء فيجب أن يقول من يسكبه « بسم الله الرحمن الرحيم » ، ولا يجوز استحمام الطفل في مطلع الشهر أو في وسطه . ويعتقد سكان كركوك أن اطعام الأم بالعسل والزيت والسكر المطحون مع اللوز يؤدي الى زيادة لبن الأم .

دفاع عن الرقص البلدى

عن مقال

بقلم

جيمس هـ .

جولنر

الطقوس الدينية ، التى كانت تقام لاستدرا
المطر أو ابعاد شبح المرض أو لارضاء الآلهة .

وقد وصف جوفينال الشاعر الرومانى هذا
النوع من الرقصات فى قادش ، بالفتيات
اللاتى يرتصن رقصا مشرا ، البارعات فى هنز
أردافهن وتلوى أجسادهن .

ويرى المؤرخ المسعودى أن الراقصة يجب أن
تكون مفصلها لينة وجسمها رشيقا .

وقد بهرت هذه الرقصة كثيرا من الاوربيين ،
وعندما شهدوا أحد ضباط أركان حرب نابليون
لأول مرة كتب يقول :

« من المستحيل وصف هذه الرقصة بألفاظ
دقيقة » .

وكتب جوستاف فلوير يقول :

« تمتاز رقصة البطن بصفة لا نظير لها ،
هى التعبير بحركات الجسد والذراعين والرأس
أكثر من الساقين ، وهى حركات ضيقة المدى
الا أنها حركات عنيفة ، فبينما ترتفع الموسيقى
تهز الراقصة عضلات جسدها فى عنف ، ثم
تخر على ركبتيها ، وتتلوى فوق الأرض وهى
تفرق بصناعاتها ، وتهتز على ايقاع الموسيقى .
وهى رقصة غريبة رائعة تجمع بين الرشاقة
والاثارة » .

وقد شهر الأمريكيون هذه الرقصة فى عام
١٨٩٣ ، فى سوق شيكاغو الدولى . الذى أقيم
بمناسبة الاحتفال بمرور أربعمانه عام على
كشف كولبس لأمريكا . وتقاطر الناس من كل
الأنحاء لمشاهدة هذه الرقصة الفريدة ، التى
تجمع بين الحركات الراقصة والتمثيل الصامت ،
وتبدو فيها الراقصة كما لو كانت تتألم من
شئ ما ، وتتوسل فى حزن صامت لانقاذها من
عذابها الأليم .

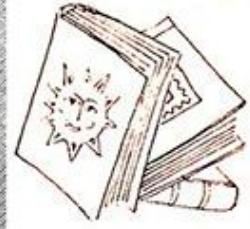
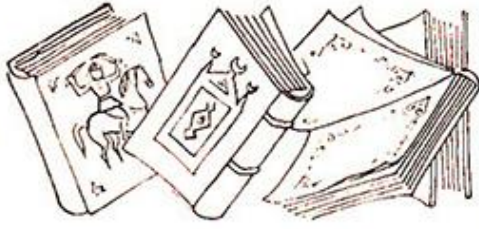
وقد تطورت هذه الرقصة اليوم فى بلاد
الشرق ، ولم تعد الراقصة تكشف من جسدها
الا القليل ، وكثيرا ما ترتدى الجلباب البلدى ،
وهو ثوب أبيض طويل ، وتشد على وسطها
قطعة من الحرير .

يقول الكاتب ان الانسان عرف الرقص منذ
أقدم العصور ، وكل بلد يشتهر برقصة
خاصة ، فاسبانيا تمتاز برقصة الفلامنجو التى
يدق فيها الراقصون والراقصات الأرض بكعوب
الأحذية ، ويستخدمون الصناجات ويحدثون
بها صوتا يشبه طلقات الرصاص . وتشتهر
الهند برقصاتها التقليدية ، التى تحرك فيها
الراقصة رقبته وذراعها وساقها حركات
رشيقة معبرة ، وتنتشر فى هاواى رقصة
« الهولا » ، وهى رقصة تحكى قصة بالحركات
الرشيقة على ايقاع الطبول والآلات الموسيقية .
ويستطرد الكاتب فيقول ان الشرق الأوسط
يشتهر برقصة خاصة ، يطلق عليها الاوروبيون
اسم رقصة البطن ، وهى رقصة تنقل المتفرج
الى جو ألف ليلة وليلة .

ويخيل للبعض ان الراقصة التى تؤدى هذه
الرقصة ، تعرض جسدها لا شئ ، الا لمجرد
اجتذاب الأنظار . ويعتقد كثير من الاوربيين
والأمريكيين أنها رقصة غريبة ومثيرة ، ولكن
رقصة البطن ليست أكثر اثارة من رقصة
الهولا المعروفة فى هاواى ، وفيها ترتدى
الراقصة من الملابس أكثر مما ترتديه المرأة
العادية وهى تفرح على شاطئ البحر . ولعل
ما يشعر به المتفرج على هذه الرقصة من اثارة
ليس الا وليد خياله ، الذى يطلق له العنان
عندما يرى الراقصة وهى تؤدى أمامه هذه
الرقصة الساحرة .

ويرى الكاتب أن لرقصة البطن تأثير التنويم
المغناطيسى فى المتفرجين ، فهذه الرقصة
تسحرهم ، سواء قدمت فى احدى بلاد الشرق
أو فى نيويورك .

وكانت هذه الرقصة فى الأصل جزءا من



يقدمها : أحمد على مرسى

والمؤلف عندما يشرح سبب تأليفه الكتاب
يرجع ذلك الى ظاهرتين :

الأولى : أنه وجد المؤلفات التى صدرت قبل
كتابه لم يتوخ مؤلفوها اذقة فى تأليفها
كما حدث لكتاب الأستاذ محمد العبودى الذى
أثبت فيه « كثيرا من الجمل التى اعتبرها
أمثالا ٠٠ ، مع أنها لا ترقى الى مستوى
الأمثال » وذلك من وجهة نظر الأستاذ
عبد الكريم الجهيمان - على الأقل -

الثانية : أنه وجد الأستاذ العبودى -
يعتمد فى شواهد الاشعار والقصص على ما
دون فى كتب الأمثال القديمة والتاريخ من شعر
ونثر « وأن ذلك » قد لا يهم القارئ بقدر
ما يهمه الاطلاع على ألوان من الافكار الشعبية ،
سواء منها ما كان مسجلا فى شعر ، أو مسجلا
فى نثر ٠٠ « ولكن على الرغم مما يوجهه المؤلف
من انتقادات لكتاب الأستاذ العبودى ، فهو
يعترف أنه كان لهذا الكتاب - أثر كبير فى
تشجيعه على سلوك هذا السبيل ، علاوة على
ما اجتمع لديه من حصيلة كبيرة من الأمثال
أراد أن يقدمها للقراء والدارسين ٠

وقد جمع الأستاذ الجهيمان أمثاله ، والقصص
التي تدور حولها من مصادر كثيرة ، واعتمد
كذلك على النقل من أفواه الرواة ٠ وسلك فى
ترتيب المعلومات طريقا يضع فيه المثل الشعبى
ثم يشرح ما فيه من كلمات غامضة ، ثم يورد
معناه ، والمجالات التى يستشهد به فيها ٠
ويأتى أيضا بما « يماثله من الأمثال العربية
القديمة ٠٠ اذا وجدت ٠
ولاحظ المؤلف ، أثناء عملية الجمع والترتيب

تأليف
عبد الكريم الجهيمان

الأمثال العامة
فى قلب
الجزيرة العربية

لاشك أننا سوف نعيد ما سبق أن قلناه
مرارا ، اذا ما تحدثنا عن قيمة الأمثال الشعبية
كوثيقة تضطلع أمام دارس الفنون الشعبية
عاما ، والأدب الشعبى خاصة - مادة غزيرة ،
تنبىء عن جوهر الشعب ٠

ولشد ما يسعد المهتمين بالدراسات
الشعبية أن يروا كتابا يصدر هنا ، أو هناك ،
يتصدى للتراث الشعبى بالتسجيل ، والتحقيق
والتحليل ، وإيماننا منا بقيمة مثل هذه الأعمال
وفائدتها فى هذا المجال ، نرجو أن ينمو
الاهتمام ، وتعدد مجالات البحث ، والدراسة
فإن كل كتاب من هذه الكتب ، إنما يرسى فى
الحقيقة دعامة هامة فى صرح الفنون الشعبية
انكبر ٠

وكتاب اليوم عن « الأمثال الشعبية فى
قلب جزيرة العرب » للأستاذ عبد الكريم
الجهيمان ، يقدم وجبة دسمة من الأمثال
الشعبية ، سيجد القارئ فيها « ألوانا من
الافكار ، والاشعار الشعبية ٠٠ التى سوف
يستفيد منها الدارس والمؤرخ والباحث عن
أخلاق الناس وعاداتهم ، وألوان معيشتهم ٠٠
ومشاكلهم اليومية ، والموسمية ٠٠ و ٠٠٠ »

ما يكمن في الأمثال الشعبية من جمال ، ودقة في التعبير ، وما تدل عليه من أصالة في التفكير ، وهو يرى « أن في الأمثال الشعبية والأشعار الشعبية ما يفوق بعض الأمثال القديمة ، والأشعار القديمة .. يفوقها : أصالة ودقة في التعبير ... الخ » .

« وأذن .. فالأمثال الشعبية تعبر تعبيرا صادقا تارة بالتصريح ، وتارة بالتلميح ، عن مشاكل الحياة ، وطرائق التفكير فيها .. وألوان العيش ، والمعاملات .. »

« كما أن فيها من العواطف البشرية بحارا زاخرة ، تعبر تعبيرا صادقا عن السمو تارة ، وعن الأسفاف تارة أخرى ، وعلى هذا فإن هذه الأمثال تعبر عن الحياة التي هي مزيج من الخير والشر .. من السمو والأسفاف .. وهكذا » .

وبعد أن شرح مدى تعبير الأمثال عن الحياة بما فيها من العواطف والأفكار ، تحدث عن أنه من الممكن للدارس أن يكون فكرة صادقة ومحددة عن الحياة ومشاكلها في مجتمع معين ، بدراسته بعضا من الأمثال التي تشيع في ذلك المجتمع .

وهو يترك المجال بعده مفتوحا أمام الدارسين كي يضيفوا إلى عمله أعمالا أخرى .. بل أنه يعترف ، أنه يجد في كثير من الأحيان عددا كبيرا من الأمثال التي لم تسجل في كتابه ، الذي نعرضه الآن ، ويقول : أنه يقوم بتسجيل تلك الأمثال التي يعد بالاهتمام بها ، وبإضافتها إلى الطبقات القادمة ، إن شاء الله .

والكتاب مكون من ثلاثة أجزاء ، يبلغ مجموع أمثالها ٢٥٠٠ مثل ، ومع كل مثل ما يفسره للقارئ ، وسوف نرى نماذج من هذه الأمثال ، وما يسوقه المؤلف من تفسير لها . يقولون في المثل « ابرة في تبن » .. فالابرة في التبن تكون غاية في الخفاء ، لأن هناك تشابها بين الابرة وبين أعواد التبن الكثيرة : من ناحية الحجم ، ومن ناحية اللعان والبريق ... ولهذا فإن الباحث عن الابرة في التبن قد يخيّل إليه أن كل عود من أعواد التبن ابرة ، ولا يزال

يظن هذا الظن في عود اثر عود ، حتى يستولى عليه اليأس » . ويقولون : « الفرس من خيالها والمرأة من رجالها » .. يعني أن الفرس الجيدة إذا ركبها فارس جيد تبلغ نهاية الجودة ، كما أن المرأة إذا كان زوجها حازما مستقيما كانت مثال الزوجة المستقيمة الصالحة ، والعكس بالعكس .. ويضرب مثلا للجودة وأنها لا تتم إلا إذا توفرت أسبابها . وفي أمثالهم أيضا « فلان يفهمها وهي طيارة » و« فلان يلقفها في الهواء » ويقول في تفسير المثل الأخير يلقفها يتناولها من الهواء ، وهذا يضرب مثلا للذي يفهم الكلام على غير وجهه فيتحدث عما يسمع بشيء آخر مغاير له كل المغايرة أو بعضها ، وهذا المثل يذكرنا بالذي روى عنه: أنه يحفظ غير ما يقرأ ، ويتحدث بخلاف ما يسمع ، ويفهم غير ما يراد بالكلام . ويقولون : « اللي يفرس في غير بلده لا له ولا لولده » .. ويضرب هذا مثلا لمن يضع الشيء في غير موضعه ويقولون « حبل الكذب قصير » ، و« حبر على ورق » ، و« زجعت حليلة لعادتها القديمة » ويصف الرجل الضعيف الذي لا يحتمل الإعباء والمسؤوليات بأن « ضلوعه من قصب » والقصب يعني أعواد الحنطة - وليس قصب السكر المعروف عندنا - وهو يشبه قولنا « دا راجل قش » . وكما نقول في أمثالنا الحيطان لها ودان « للحيطان آذان » وقد قاله العرب في أمثالهم « أن للحيطان آذانا » ويقولون أيضا « تركض ركض الوحوش غير رزقك ما تحوش » .

وفي ذم البخل وأنه يحط من قيمة الإنسان يقولون : « البخل عدو الرجل » أي أن البخل ينقص من قدر الرجل ، ومن شهامته ، ومروءته ، وفي الحديث عن عزة النفس ، والترفع عن الدنيا يقولون : « باع الكحيله بعشى ليلة » والكحيله هي الانثى من الخيل الطيبة الأصلية . يقصدون أنه باعها ، كي يتعشى أي باع الشيء الثمين بالشيء الرخيص الذي لا بد منه .. صيانة للعرض ، ولما الوجه أن يراق أمام الناس .. ويزيد هذا المعنى رسوخا في النفس إذا عرفنا أن الفرس الطيبة هي أغلى المال عند الرجل العربي ..

تأليف : الحاج
هاشم محمد
الرجب
أصدرته وزارة
الثقافة والإرشاد
بغداد ١٩٦٤

من الشعر العراقي المذيل

لا شك أن ما يحمله اليأس البريد مما
تصدره وزاره الثقافه والإرشاد في العراق
الشقيق من مطبوعات وكتب تتناول التراث
الشعبي ، والفن الشعبي في العراق ، بالجمع
والدراسة - لجهد مشكور ، يحق لنا أن
نثوه به ، وإن نكرر ما سبق أن قلناه عن
أهميته بالنسبة للدارسين بعامة ، وبالنسبة
لدارسي الفنون الشعبية العربية بخاصة .
ولقد حمل لنا البريد في الأسابيع الماضية
عددا من هذه الكتب تتناول بعضها بالتعريف
الآن ، مرجئين البعض الآخر إلى مرات قادمة
يؤكد المؤلف في مقدمته لكتابه - كغيره
من الدارسين - أن « للغة العامية أدبا وشعرا
كما للغة الفصحى » وأن هذا ليس مقصورا
على العرب وحدهم فحسب ، بل أنه حظ
مشترك لجميع الأمم والشعوب .
ويؤكد أيضا أهمية دراسة هذه الفنون
التي تنجم من الشعب ، « وتمثل حياتهم
الاجتماعية تمثيلا صحيحا » ... إذ أنها
كالمرآة تنعكس فيها أحوالهم » ...

وقد اختار الاستاذ هاشم الرجب في
كتابه لونا من ألوان الشعر الشعبي في العراق
ليتوافر على دراسة ، وبيان خصائصه ،
وقيمته .. هذا اللون من الشعر الشعبي هو
« المذيل » .

والمذيل شعر شعبي ابتكره وأوجده سكار
الفرات الأوسط قبل خمسين سنة تقريبا .
« لقد ابتكر الشاعر هذا النوع من النظم لأنه
أراد أن ينطلق ويخرج من قاعدة نظم الشعر
المألوف ، ويوجد شعرا جديدا ينظمه على
قاعدة جديدة ، فابتكر هذا اللون وسماه
(المذيل) نسبة إلى وجود تفعيلة في آخر
(المستهل) هي كالذييل » ..

ولكن عزة النفس وشرفها أغلى على العربي من
أي شيء آخر .

هذا قليل من كثير يحفل به الكتاب ، ولئن
كان المهتمون بالفنون الشعبية ، ودارسوها
يسعدهم أن يروا أمثال هذا الكتاب ، فإنهم
يسعدهم أكثر - ولا شك - أن يروا دراسة
مقارنة بين الأمثال العربية في مختلف أقاليم
الوطن العربي . ولا جدال في أن مثل هذه
الدراسة سوف تكون خطوة كبيرة ، تدفع
بالدراسات الشعبية إلى الأمام ، كي نصل
في نهاية الأمر إلى أبحاث ، ودراسات تتناول
كل أوجه النشاط الشعبي الفني ، والأدبي
.. سواء ما كان منه شفويا أو مدونا ،
مشكلا أو مرسوما ، موقعا أو منغوما ، وسواء
أكان الأدباء والفنانون قد تناولوه بالتطوير
والتعديل ، أو تركوه كما هو في شكله الأصلي .

ونحن - إذ ندعو إلى ذلك - إنما ندعو
إليه متابعة منا لرسالة هذه المجلة ، وما تهدف
إليه من تأصيل المناهج ، وتقدير الحقائق في
هذا الميدان الذي يعنى بالفنون الشعبية ،
وبحاول أن يوفر لها كل ما يستطيع من رعاية
واهتمام .

احمد علي مرسى



في اللفظ مختلفة في المعنى (جناس) اما الشطر الرابع فيختم بحرف الراء الساكنة. الصدر : هو الشطر الاول من بيت الشعر العجز : هو الشطر الثاني من بيت الشعر والصدر والعجز يسميان شطري البيت او مصراعيه . من مصراعى الباب .

ومن امثلة هذا النوع من الشعر « المذيل » ما أورده المؤلف من قصائد كثيرة في كتابه ، نختار منها بضعة أبيات من قصيدة (ملا منصور العذارى) وهى أول قصيدة نظمت من هذا النوع - حسب ما يقوله المؤلف - وقد عارضها شعراء كثيرون ذكر مؤلف الكتاب قصائدهم التى نظموها على نسق قصيدة (ملا منصور) . وهذه القصيدة منظومة على حروف الهجاء :

يقول :

الالف آه من الهوى
جم حيد بى كلبه (قلبه) انجود (انكوى)
حالات اله ما لهن دوه
كلمن تولع بى هام
حاله اخبرك ..

ثم يستمر فيبدأ بالباء، ثم بالتاء ، ثم بالثاء وهكذا يأخذ في النظم مبتدئا بحروف الهجاء حتى تنتهى القصيدة .

وقد ذكر المؤلف من بحر « الميمر المذيل » بعض القصائد مثل قصيدة نظمها « السيد جبورى النجار » وقد ذكر منها (المستهل) وبيتا واحدا .

ياويل كلبى (قلبى) للفرح ما ضاكه
(ضاقه)

ياويل كلبى (قلبى)

سافر حببى أو ماكدر (ماقدر) لفراقه
(لفراقه)

ياويل كلبى (قلبى)

ياويل كلبى ما بعد يتصبر
بعد الأجه

ولا طارش (الرسول) المنهم لفانى وخبر
وبشرا بكره (بقره)

ياويل كلبى وغاب عنه الاسمر
والفركه صعبه (الفرقة)

ياساعه بيه ايعود او نتلاكه (نلتقى)
ياويل كلبى .

ويعرف المؤلف هذا الشعر الشعبى ، ويذكر أهم خصائصه فهو « نوع من الشعر العامى تلتزم في نظمه قافيتان :

الاولى : قافية صدر المستهل .

الثانية : قافية الذيل .

وسمى بالمذيل لأن في آخر (المستهل) نفعيلة تكون قافيتها خاصة بها ، غير قافية صدر (المستهل) .

الشعر (المذيل) يحتوى على وزنين :

الاول : وزن (المستهل) ، و (الذيل) .

مستفعلن مفعولات مستفعلن

مستفعلن مفعولات مستفعلن

و (المستهل) يحتوى :

١ - الصدر

٢ - الذيل

فوزن الصدر : مستفعلن مفعولات

ووزن الذيل : مستفعلن

الثانى : وزن البيت (مجزوء بحر الرجز)

مستفعلن مستفعلن

ويقال ان أول من ابتكر هذا النوع من النظم هو « ملا منصور العذارى » الملقب بالأعضب ..

ولم يكتف المؤلف بهذا التعريف بالشعر ، ووزنه ، وقافيته ، واما أراد أيضا ان يوقفنا على بعض المصطلحات التى ترد في ثنايا كتابه: وقد تغمض على القارئ .

فالمستهل : هو هو مطلع القصيدة ، ويسمى (مذهب) أيضا أى الطريقة فالقصيدة تنظم على وزنه وقافيته ، والكلمة من هلال القمر . الرباط : هو الشطر الاخير من كل بيت الذى يرجع بقافيته الى قافية (مستهل) القصيدة

الذيل : كلمة أو جملة ذات وزن تكون في آخر مستهل القصيدة وسمى (بالذيل) لوجوده في الاخير .

الميمر : جملة محرفة أصلها (على المامر) أى (على الذى لم يمر) والميمر أصبح الآن وزنا خاصا لنظم الشعر العامى يسمى (وزن الميمر) .

اما طريقة نظمه فينظم بأربعة أشطر . الأشطر الثلاثة الاولى بقافية واحدة متحدة

الإصالة في الشعر الشعبي العراقي

تأليف : جميل الجبوري
أصدرته وزارة الثقافة
والارشاد العراقية
بغداد ١٩٦٤

من الناس ، ثم يتمازون فيما بينهم بطريقة
التعبير ، وزاوية الرصد . يقول الشاعر :

فلا تقتلوا ان ظفرتم بقتلها
ولكن سلوها كيف حل لها دمي

وفي شعر (الأبوزيه) الشعبي يقول الشاعر .

روحي ايسكم ويناحه سلوه
أحباب الى يودوهه سساوه

(سلمه) لو ظفرتوهه سلوه

يا مذهب تحل ادماي هيه

ايسكم ويناحه : سقم وضنى ، سلوه
الاولى تعنى أذوها وانحلوها ، والثانية تعنى
نسوها ، والثالثة تعنى اسالوها .

بيامذهب : بأى مذهب ظفرتوهه : ظفرتم
بها

ويقول الشاعر الشعبي :

حببي لا تظن الدهر سرنه

هجرنه ديارنه أو للغرب سرنه

وحكك ما ظهر للناس سرنه

لجن دمعى فضحنى أو عم عليه

سرنه الاولى تعنى سرنا وأبهجنا ، والثانية
تعنى مشينا ، والثالثة تعنى السر . لجن :
لكن .

وفي نفس المعنى يقول الشاعر .

أخفى محبتكم كى لا ينم بنا واش

ولكن دمع العين يفضحنى .

وتكثر النماذج التى يظهر فيها مدى
التشابه والاشتراك فى الصور والأخيلة ،
والتعبير عن التجربة ، ولكن هذا التشابه فى
الحقيقة ليس تاما فهو فى جزء من الصورة
العامة كما نرى فى الصورتين اللتين ذكرناهما
أين نشأ الشعر الشعبي العراقي ؟ ومتى ؟

لقد « ولد فى الريف العراقي ، وفى بيئته
نما وترعرع » . ولكن التاريخ الذى ولد فيه
هذا الشعر غير معروف بالضبط ، .. ولكن
المؤكد أنه ما وجد فى الجاهلية أو صدر

هذا هو أحد الكتب التى تنضم الى
سابقاتها مما أصدرته وزارة الثقافة والارشاد
العراقية وهى تستهدف من وراء اصدار
هذه المسلسلة التعريف بالوان الابداع التى
تصدر عن الشعب العربى فى العراق .

« وحقا أقول اننى عندما قرأت الشعر
الشعبي وجدته لا يستهوينى فحسب بل
يهزنى بعنف ، ويملا نفسى وقلبى ووجدانى
ولا سيما اللون العاطفى منه ...

... » وحديث صدق الشعور وأصالة
العاطفة فى الشعر الشعبي العراقي حديث
خصب غنى معطاء » ...

... « ان لهثات النفوس الصبية ،
وخفقات القلوب العاشقة ، وآمال الوله
المحبين ، والمتممين المتاعين تنفعل بصدق
اصيل ، وأصالة صادقة فى آنية الورد
الصحراوى ، أطر شعبنا العراقي .. »

هذه فقرات مما قدم به الاستاذ الجبوري
لكتابه اذ يرى أن ما يصدر عن الشعب ، قد
أهمل كثيرا بلا سبب فنى ، فهو يقف جنبا
الى جنب مع ما يصدر عن الأدباء من أدب -
اصطلح الدارسون على تسميته بالأدب
الرسمى أو المعتبر ليقابلوا به أدب الشعب
وفنه - ان لم يكن يتفوق عليه فى احيان كثيرة

ويورد الاستاذ المؤلف امثلة على تشابه
الأخيلة والصور بين الادب الرسمى ، والادب
الشعبي ليثبت من ناحية أنهما تبادلا التأثير
كثيرا ، ومن ناحية أخرى أصالة الادب
الشعبي والشعر الشعبي ، وكذلك ليؤكد أن
التجربة الانسانية عامة يشترك فيها الكثير

الاسلام ، وكل ما يعرف انه انتشر في زمن الدولة العباسية ، كما انه لا يعرف بالتأكيد أول من نظم هذا الشعر ، واستعمله » .

ولقد برع اهالي (الحسكة) في هذا اللون من الشعر ، واتقنوه ، وحافظوا على لهجته الريفية الصميمة .

ثم يناقش المؤلف اثناء حديثه ما لصق بمفهوم « الشعبي ، والشعبية » من ابتذال وانحطاط ليؤكد ان ذلك خطأ كبير فان الكثير من روائع الادب العالي الباقية على الزمن قد استتقت مادتها من اقاصيص وَاغانى ، واساطير الشعوب .

ولا يغفل المؤلف وهو يتحدث عن اصالة الشعر الشعبي العراقي ان يوقفنا على انواعه معرفا بها ، ساردا اهم خصائص كل نوع :

(١) فالموال - ولهزهري - على خمسة اشطر ، وسبعة ، وتسعة ... الخ وقاعدته اذا كان خماسيا ان يكون الشطران الاولان من قافية واحدة مع اختلاف في المعنى ، ويكون الشطران الثالث والرابع من قافية اخرى مع اختلاف في المعنى كذلك . وبلى ذلك الشطر الخامس وقافيته يجب ان تكون من قافية الشطرين الاولين مع اختلاف في المعنى ايضا

واذا كان سباعيا اتحدت الثلاثة اشطر الاولى بقافية واحدة ، وهكذا الثلاثة اشطر الاخرى فانها تتحد بقافية ثانية وترجع قافية الشطر السابع الى قوافي الثلاثة اشطر الاولى مع اختلاف في المعنى وهكذا وقد كان معروفا منذ عصر الرشيد .

(ب) الابودية وبحرها الوافر وتتكون من اربعة اشطر ، ثلاثة منها متحدة القافية مختلفة في المعنى ، والشطر الرابع يختم بباء مشددة ، وهاء مهملة .

(ح) الميمر وهو كالابودية الا ان الشطر الرابع منه يختم بقافية رائية ومن انواعه

المذيل ويجد القارئ وصفا تفصيليا لهما في عرضنا للكتاب السابق .

(د) الغناء وهو على انواع مختلفة في شكلها الشعري .

(هـ) الهوسة وتتكون اما من شطر واحد او من ثلاثة اشطر بقافية واحدة تختم بشطر واحد هو (الهوسة)

(و) العتابه - وهي كالابودية - ايضا - غير ان قافية الشطر الرابع تختم بباء مخففة او بالف مقصورة وبحرها الوافر .

(ز) المربع وهو على ابحر كثيرة كالقريض ، والتجليبه ، والبسيط ، والنمى والنصاري ، والملمع ، وهو احد الانواع المجددة للشعر الشعبي يتبع في الغالب الوزن الذي يجاريه ، واول ماظهر منه مشاركة الفصحح للعامي في بيت واحد حيث يكون المصدر قريضا والعجز زجلا او بالعكس .

(ط) الركباني وينظم شطره الاول من قافية والثاني من قافية اخرى وقد اكثر فيه الشعراء القول ونوعوا فيه .

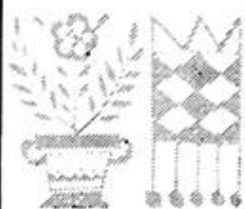
وبعد فمادام خير المعاني - كما يقول - الجاحظ - « ما كان القلب الى قبوله اسرع من اللسان الى وصفه » فالحقيقة التي يؤيدها الواقع ان الشعر الشعبي الجيد ، الاصيل يحتل من القلب مكان السويداء .



علي «سوقي»



عالم الفنون الشعبية



من الصعب أن يرصد المحرر كل الجهود المتعلقة بالفنون الشعبية في هذا الموسم . ولما كانت مجلة الفنون الشعبية قد نوهت في العديدين الماضيين ، بالجهود المبذولة في مجال الدراسة ، للأدب الشعبي خاصة ، وسجلت بعض الاخبار التي يحملها البريد من خارج العالم العربي ، فقد آثرت في هذا العدد أن تنوه بالفن التشكيلي في هذا الموسم فعهدت بتسجيل ماله علاقة بالفنون الشعبية ، في معارض فنانينا ، الى أستاذ متخصص :

المحرر

الروح الشعبي في معارض الفن التشكيلي

بقلم : مصطفى إبراهيم حسنين

ومع ذلك نرى المعرض زاخرا بأساليب شتى وأشكال متطورة داخل اطار تلك المذاهب والمدارس الفنية .

وكان أدوعها في رأينا ما طرق الموضوعات الشعبية بمختلف أجوانها .

لم تكن في المعرض مفاجأة من مفاجآت الفن الحديث التي تظهر من آن لآخر كما حدث عند ظهور فن « البوب آرت » فن الشوارع والاعلانات الصاخبة أو فن « الأدب آرت » فن خداع النظر وغيرها مما ظهر في الآونة الأخيرة — بل طالعنا هؤلاء الأساتذة بأعمال جادة ودراسات متزنة في غير قليل من أعمالهم الفنية .

معرض أساتذة كلية الفنون الجميلة :

في هذا الموسم عرض نخبة من أساتذة كلية الفنون الجميلة بالقاهرة نماذج من أعمالهم الفنية الأخيرة في التصوير والنحت والحفر بقاعة العرض بمبنى الغرفة التجارية بباب اللوق .

وقد جمعت هذه الأعمال مختلف الاتجاهات منذ الكلاسيكية والاكاديمية الى ما بعد التأثيرية في مرحلة سيزان ، وفي التجريدية بلغت في أشكالها وتعبيراتها مرحلة التشخيصية فحسب فكان ثمة عناية خاصة بالرسم وصياغة التشكيل والألوان لم تخرج عن صورها المألوفة في عالم الفن .

وفى هذا المعرض نرى بعض اللوحات تصل الى مستوى رفيع لم تبلغه أى لوحة عرضت طوال الموسم الماضى بالقاهرة ، وخاصة فى اللوحات الكلاسيكية والتأثيرية والتعبيرية .

ونرى فى أعمال الفنان عبد العزيز درويش رغم كثرتها وغزارتها ، بعض اللوحات الرائعة من حيث الصنعة والأداء ولكنها تدخل ضمن مذهب « ما بعد التأثيرية » فى عهد سيزان ، وهى تلك اللوحات التى رسمها فى تطوان وغرناطة وبلاد المغرب ، استطاع أن يسيطر فيها على تناسق الألوان وأن يلمس شفافية الأضواء والظلال من الأجواء المختلفة التى يراها أمامه لينقلها الى اللوحة بحرفية المذهب التأثيرى المتطور الذى ازدهر فى القرن الماضى واستنفد أغراضه ليخطو الى الامام نحو عالم التجريد فى صورته المختلفة .

وكانت أهدافهم جميعاً الاجادة والأصالة فى حدود المذاهب الفنية المتبعة التى تعالج جوهر الفن وتسعى الى تطويره وارتقائه .

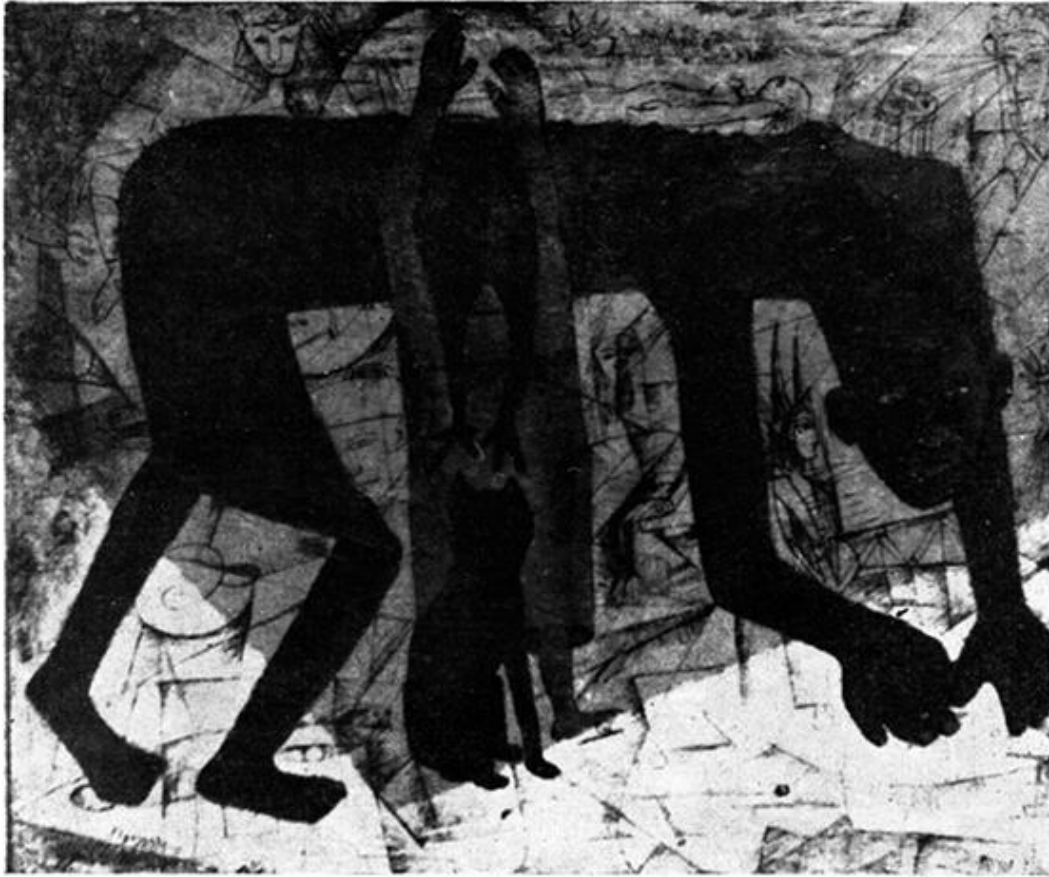
وهى لا تخرج عن نواح ثلاث :

أولاً : دراسة الطبيعة وعناصرها دراسة تقليدية أمينة .

ثانياً : دراسة لغة التشكيل ومعالجته داخل الاطار التجريدى فى مراحل مختلفة بلا فكرة ولا معنى .

ثالثاً : التعبير عن نفسية الفنان والدوافع التى تحركه من الداخل بلا عوائق ولا حدود ، فتصل الى قمة « الذاتية » فى الفن حيث تبدو واضحة جلية فى اللوحات التعبيرية والسريالية ، وهى لوحات مستوحاه جلها من الحياة الشعبية ومن التراث القديم عبر الأجيال المتعاقبة .

الليل والنهار - عبد الهادى الجزار



السريالية فى تصوير دنيا الشعوذة والأغاذير
 ٠٠٠ يربطهم جميعا طابعه المميز فى التشكيل
 العام للوحة وهو تنظيم الخط وانسياقه
 الموسيقى حول الموضوع الذى يحرص فيه على
 اضفاء نوع من الغموض يشير الى الحيرة والتأمل .
 فالجزائر يعد حتما رساما حاذقا يؤثر
 التقييم الموسيقى على البناء المعماري الراسخ
 ويميل الى التحليل لدقائق الموضوع الذى ينبع
 من نسج الخيال وكأنه تقرير يؤكد ويؤمن
 به .

استطاع أن يقدم أعمالا رائعة فى مختلف
 الموضوعات التى طرقها : ففى لوحة « التحضير »
 استوحى موضوعه من العبادات الشعبية

المصباح - حامد ندا



على أن هناك من اللوحات التأثيرية مصادف
 نجاحا لبريق ألوانه وغزارة كلوحات الفنان
 حسنى البنانى التى رسمها فى الأجواء الريفية
 والشعبية فقد حقق ما يصبو اليه من إبراز
 جمال الألوان وخضرة الطبيعة الوارفة تحت
 أشعة الشمس المشرقة كلوحة « سوق البطيخ
 والشمام » و « ساعة البطون » و « زفة الحتان »
 و « منظر فى المتولى » و « الحصاد » .

فاذا انتقلنا من المذهب التأثيرى وما بعده
 فكاننا نتقل من عالم « الموضوعية » لنخوض
 غمار عالم آخر رهيب هو عالم الذاتية السحيق
 التى بمقتضاه أعلن عن أعظم اكتشاف ظهر فى
 العصر الحديث وهو اكتشاف « الفرد » أو
 بمعنى أصح « ذاتية الفرد » فهو عالم عريض
 مستتر يحتضن أعماق الأسرار البشرية
 والأغاذير المعقدة ،

وبهذا الاكتشاف انطلقت شرارة الثورة على
 الفن التقليدى للمناداة بالحرية فى الأداء
 وحرية الخلق والابداع .

وقام « الفرد » الفنان يفعل كما يشاء
 للبحث عن قيم فنية جديدة ليس لها مثيل
 فى حياة الفن وتاريخه لاجراء اضافات جديدة
 باحترام عالم الفن .

فظهرت التكعيبية والتعبيرية والسريالية
 والميتافيزيقية والتجريدية بصورها المختلفة
 كان لها صدى بعيد الأثر فى حياة سائر
 فناني هذا المعرض .

ولقد فتن الفنان عبد الهادى الجزار بعالم
 السحر وأعجب بطرق الشعوذة وأدرك
 ما للأحلام والأساطير من أثر دفين غائر فى
 الحياة الشعبية وتقاليدها فأخذ يستوحى
 موضوعاته من شتى القصص والأحاجى فى
 لوحاته التعبيرية .

انه يطرق المذاهب الفنية الحديثة ليعرض
 براعته فى التعبير عن احساساته الداخلية
 الدفينة واثرائها بالمعانى والأفكار الشيقة ،
 فهو يلجأ الى الرمزية فى تصوير عالم السحر
 والى الميتافيزيقية فى تصوير الاساطير والى



دنيا المحبة - عبد الهادي الجزار

فقد نشأ ونما وترعرع في الأحياء الشعبية وبدأ دراساته الأولى في تسجيل مناظرها وموضوعاتها ، رجال جولات في أجوائها ودخانها وساهم في تطويرها وتعميقها الى أن ظفر بأسلوبه الحديث الناضج .

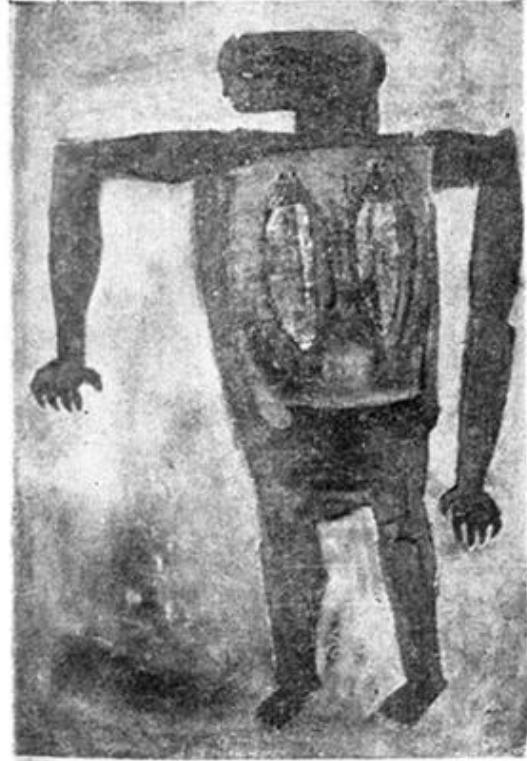
انه يدخل في نطاق المدرسة التعبيرية التي تميل الى التجريد في أحدث صوره ، وهي مدرسة تقوم على الرمزية في أوسع معانيها ولا ترتبط بمدلول معين تقصره على معان محددة كما تفعل السريالية في تحديد معالمها الباطنية .

وهو في رمزيته يسير في نطاق النبش عن التراث العريض الذي خلقتة الأجيال المتأخرة والمؤثرات التي طرأت عليها ، وهو لا يكتفى باقتحام المجال الشعبي في مختلف العصور ، بل يبحث بين الرموز الفرعونية ذات المدلول العام كمنبع من منابع الإلهام منذ بدء الحضارة المصرية القديمة ليطورها طوعا لتشكيلاته التجريدية ... الى أن وصل أخيرا الى أسلوبه

الأصيلة في تحضير الأرواح . وفي لوحة « عربية السرك » زود هيكل العربية برسوم شعبية مأخوذة من الجدران لأبو زيد الهلالي والزناتي خليفة . وفي لوحة « دنيا المحبة » و « الرجل الأخضر » استلهم نماذج من وحدات الفن الشعبي من الأنماط والرسوم المصنوفة على الامشيق لاستعمالها في الوشم .

والفنان الجزار يعتبر المواويل والأزجال الشعبية ثروة للفنان التشكيلي تلهب خياله وتشير انفعاله بتلك الأساطير والبطولات الشعبية كما أن هناك من الخرافات والمعتقدات الغريبة ما يوجب حماسه لتسجيلها وابداعها في أعماله الفنية كبدعة الزار وتحضير الأرواح والزفة الارضية : زفة الخليفة بطنطا وفيها يسير الفرس الذي يركبه ما يمثل الخليفة ، على كتل من البشر لتدب البركة في قلوبهم ! ومن الفنانين الذين كان لهم أعظم الأثر في تعميق النظرة الأصيلة للفن الشعبي داخل الاطار التشكيلي ، الفنان حامد ندا ،

وحامد ندا لا يؤمن بالتجريد المطلق ككيان مستقل ، بل لابد من التشخيص للموضوع وبث الرمز ليوضح المضمون الذي يرمى اليه : فدراسته للأشياء هي دراسة انطباعية وعلمية تصاغ في قالب تجريدي واع يعطى بأبسط صورة مضمونا غريضا للمفهوم الذي يريده . ومصادر الفن الشعبي لديه عديدة ومتشعبة فهو ينهل من الحياة اليومية للأسرة الشعبية ويشرك الأدوات والأشياء التي تستعملها كالتبليط والمصباح والقلة والزير في تعبيراته ويبسطها كلغة خاصة ينفرد بها - وهو يحرص على الاستفادة من الإبهام الذي يظلل علاقات الأسرة ليفسح المجال لبدء وجهة نظره الخاصة بعناصر شعبية فريدة لها أكثر من معنى كالقط والديك والقبقاب والكرسي الشعبي . والسجادة بزخارفها البسيطة المتطورة ... كما بدا في لوحتي « فرح عزة » و « وليمة » .



خيال الماته - حامد ندا

وهذه العناصر الشعبية تعد امتدادا لما أفاد به من قبل من الرموز المرسومة على الجدران والجوانط الريفية البيضاء كخمس وخمسة والكف والأحجية المعلقة وأكياس الخرز التي لها مدلول للسحر والتعاويذ .

استطاع حامد ندا أن ينفرد بلغة خاصة للتشكيل الشعبي المتطور : راعى في مقوماته حرارة اللون وثقل الكتل وتناغم السطح لعناصر الموضوع بحيث تتضافر جميعا في البناء المعماري للوحة . وهو يؤثر القتامة في اللون في غير قليل من لوحاته لأنها تساعد

الحديث وأفسح المجال للمؤثرات الخارجية التي أتت من دائرة أوسع ، دائرة القارة بأكملها قارة أفريقيا في طقوسها البدائية المعاصرة والقديمة .

وهذا ما بدا وضحا في أعماله التشكيلية الأخيرة في لوحة « تركيب رقم ٢ » ولوحة « سفينة نوح » .



تكوين من الخط
العربي - رؤوف
عبد المجيد

فتاة من النوبة
(كمال امين)



وقفته البناء المعماري للشكل وديناميكية الحركة بما فيها من ثقل وارتكاز - وفي أسفل اللوحة شكل تجريدي يرمز الى الصناعة - وقد غمر اللون القاتم خلفية اللوحة كلها في تشكيل تجريدي مطلق امتاز بسطح منغم لجزيئات متناثرة كومضات من الضوء تبدو كذبذبات هائلة لها ترديد لعناصر اللوحة الامامية وتأكيد لها .

على التعبير الدرامي وخلق الجو المناسب للتحليل العريض .

ومن أروع لوحاته التي تعطي مدلولاً رمزياً مثلاً لوحة المصباح « فهي تمثل رجلاً عارياً الصدر عريض الجمجمة يحمل « لمبة » كيروسين كبيرة بذراعين قويتين ويقف بقدمين ثابتتين وكأنه أبو الهول العصر الحديث : راعي في



بنت النيل - كوتر نوير

وقد اختلطت هذه الجزئيات المتناثرة في خلفية اللوحة ببعض الحروف العربية أعلى المصباح تعبيرا عن الجو الشعبي ذي التراث العريق وتقريرا لما يرمز به المصباح من أنه ينير التاريخ والتراث منذ قديم الزمان .

ولا يفوتنا في هذا المعرض أن ننوه عن تجربة جريئة حاول فيها الفنان رؤوف عبد المجيد عرض تجربة جديدة مثيرة لفن التجريد مستوحيا عناصرها من الخط العربي . فقد استغله كمادة تشكيلية جديدة وعالجها بأسلوبه الخاص الذي يميل الى سرعة الخاطر وبراعة اليد ... ولكنها لم تلاق استجابة في أكثر محاولاته اللهم الا في اختيار بعض الألوان وتناغمها الصاخب بين أمامية اللوحة وخلفيتها .

ان التشكيل المجرد يحتاج الى فهم عميق وهضم كامل قبل الدراسة الواعية للموضوع ... والخط العربي أعظم من أن يعالجه فلاسفة الفن في أيام قلائل !!

وقد ساهم أساتذة الحفر بمجهودات موفقة في المعرض فكان ثمة لوحتان للاستاذ عبد الله جوهر ، وكذلك الفنان كمال أمين الذي عرض لوحات مطبوعة لموضوعات شعبية وأسطورية في أسلوب حديث متطور لفتيات في أجواء مختلفة منها « البائعات » و « نط الحبل » و « فتاة من النوبة » و « الفارس الشعبي » . زمن أروع لوحاته الشعبية لوحة « فتاة في تكوين » ترتدى ملابس مزركشة من بلاد

السيوع - فاروق ابراهيم





فتى النوبة - فاروق ابراهيم

وهناك أعمال للنحت صنعت بخامات غريبة مشكلة من الحديد الخردة وبأسلوب تجريدي متطور فى الاتجاه التشخيصى لا فى التجريدى المطلق وهى تعبر عن موضوعات مختلفة جلها من الحياة العصرية التى طرقت مجال الفلك والفضاء وأقلها طرقت الحياة الشعبية فى مصر وكان من أروعها شكل تجريدى لجسد « المعزة » للفنان صلاح عبد الكريم الذى قدم أيضا أعماله فى التصوير والحرف بنفس أسلوبه الحديث المتطور .

اننا نأمل من أساتذة الفن الارتفاع بمستوى الفن الى مرتبة القيادة الواعية التى نثير السبيل الى خلق نهضة فنية شاملة تنبع من واقعنا الاصيل .

النوبة ، وهى تسير فى الطريق وخلفها القرية النوبية بمبانيها الجميلة ذات الطابع النوبى الاصيل .

ان أساتذة الفن لم تدخر وسعا فى دراسة الحياة داخل البلاد وكشف معالمها ومميزاتها ووضعها فى المقام الاول من اهتمامهم ، وقد أثر أغلبهم الخوض فى غمار الحياة الشعبية وتفضيلها على غيرها لما لها من أصول وجذور عميقة الأثر فى تقاليدنا ، ومعتقداتنا .

وقد رأينا شباب الفن أيضا يخوضون هذا المضمار فى حماس شديد كالفنان صلاح عسكر فى لوحة « منظر فى حى بلدى » والفنان احمد نبيل فى لوحة « فانوس رمضان » .

وقد طالعنا الفنانة كوثر نوير بعدة لوحات مختلفة عن الأقصر وأسوان والسد العالى كان من أروعها لوحة « بنت الجبل » وهى لفتاة من الأقصر تلبس طرحة سوداء وعليها شال قطن مزخرف بوحدات هندسية ملونة يتخللها وحدات من الألوان الزاهية من الأحمر والأزرق والأخضر وهى تقطن فى بطن الجبل غروب منطقة القرنة .

أما أعمال فن النحت فلم يكن ثمة اتجاهات متباينة متطورة لمختلف المذاهب الفنية ، اللهم الا ما يدخل ضمن نطاق مذهب الواقعية الطبيعية ، وهو مذهب يؤمن بالموضوعية ويخلص لها وفيه تختلف أساليب التنفيذ والبناء اختلافا بينا ، أروعها ما بنى على أصول معمارية راسخة ، كما جاء فى فن النحت الفرعونى الذى ينبى على دراسة كاملة للطبيعة ثم تجريدها فى أبسط صورها مع مراعاة اتزان قوامها وتماسك بنيانها . . . لم يعرض منها الا القليل النادر وفى نطاق الموضوعية فحسب .

ففى مقدمة الأعمال الموفقة فى هذا الاتجاه قطعة نحت من البرونز بعنوان « رأس أسد » للمثال عبد الحميد حمدى وقطعة تحت حجر لرأس حواء للفنان صلاح غلوب وقطعة نحت بعنوان « السبع » لفاروق ابراهيم و « رأس مغربى » للفنان حسن خليفة وتمثال نصفى للفنان حسن صادق .

معرض الفنانة عفت ناجي

أقامت الفنانة عفت ناجي معرضاً للتصوير بقاعة اخناتون بالقاهرة شمل أحدث أعمالها الفنية فيما بين عامي ١٩٦٣ و ١٩٦٥ . بدت في أسلوب جديد جدير بالتأمل والبحث ويعكس رؤيا جديدة للفن ترمى الى توضيح مفهوم فن التصوير الحديث وما ينبغي أن يسلكه ليلعب دوره الفعال في غمار الحياة الحاضرة .

ضم هذا المعرض ٤٠ دراسة تحضيرية بالألوان المائية والزيتية مستوحاة من عناصر أصيلة من الفنون الشعبية كالعرائس ولعب الأطفال وما يستعين به الفلاح من أدوات وأشياء في حياته اليومية .

وهذه الدراسات كانت عوناً لها في تحقيق وتنفيذ لوحاتها الكبيرة المعروضة وعددها ١٦ لوحة منفذة بمواد بلاستيكية على خشب عادي بمتوسط ٩٠ سم × ١٣٠ سم منها ثمانى لوحات مستوحاة من السد العالي وأربع لوحات من بلاد النوبة وأربع أخريات عن « النيل » و « تحول الصحراء الى أرض خصبة » و « الرائد الكونى » وأشكال جلها ترجع الى أساطير ترجع الى الفن المصرى القديم .

والفنانة عفت ناجي لا تميل الى التجريد المطلق أى التشكيل من أجل التشكيل ، بل تصر على أن معالجة التشكيل فى اللوحة ينبغي أن يقوم على عناصر لها مغزى ومعنى تساعد على إبراز فكرة هادفة مقصودة كما حدث منذ فجر التاريخ حين أعطى الفن المصرى القديم رموزاً لها الشكل والمعنى والتعبير .

والعناصر أو الوحدات التى تشكل لوحاتها مستوحاة جميعاً من التراث المصرى القديم ومن الذخائر الإسلامية مثل منزل السحيمى عالجتها فى قالب شعبي مثير ... وهى تحاول فى خطوطها التجريدية ومجسماتها البارزة أن تنمو نمو البساطة فى التعبير ... تلك البساطة التى تتسم بالروح الهندسية فى توازنها وتماسك نباتها وقوة تركيبها .

انها لا تكتفى بالدراسة والتأمل للعناصر المرئية فى مضمار الفنون الشعبية المطروقة بل تذهب الى أبعد من ذلك .

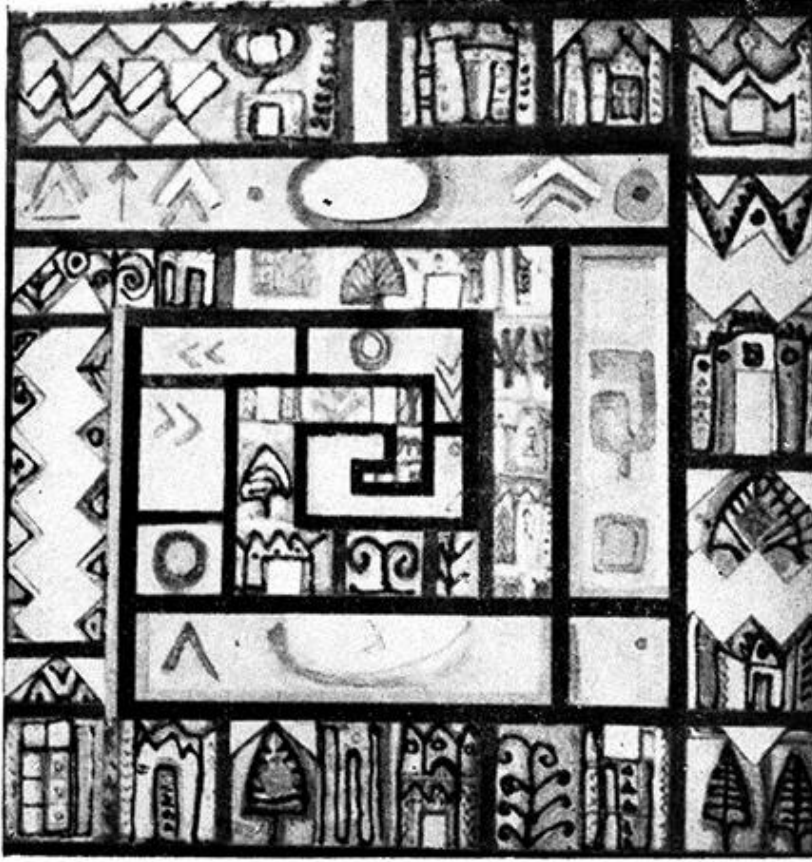
انها تبحث فى الآثار والمخطوطات التى حفظت عبر التاريخ لتحصل على نتائج بعيدة الأثر فى مجال الفنون التشكيلية ، حتى ظفرت أخيراً بالاطلاع على مخطوط أثرى قديم يعد مرجعاً من المراجع الهامة للعلماء والفنانين هو « الجامع بين العلم والعمل » لمؤلفه العالم الأديب الرزاز الجذرى الذى عاش بالقاهرة فى العصر الفاطمى . ويبحث هذا المخطوط فى فن الطب والحيل والجغرافيا والسحر وبه باب خاص للدمى المتحركة كان له أبلغ الأثر فى أعمال الفنانة المعروضة .

وهى تعتقد أن هذا المخطوط وما حوى من دراسات للآلات وبعض الأفكار فى مجال الاختراع كان له تأثير خاص فى أعمال الفنان العظيم ليوناردو دافينشى أشهر فناني عصر النهضة الإيطالية رغم تفاوت العصور .

فمجال فن التصوير لم يكن مقصوراً على الألوان والفرشاة واللوحات المسطحة بل كان

من وحى السد - النيل - عفت ناجي





تفحفة النوبة تتحول
الى ارض خصبة
(عفت ناجى)

ذات موضوعات ورموز مختلفة ملونة بألوان
فسفورية مشعة لتخطف البصر وتجذبه إليها ،

كان أرق لوحاتها من حيث تناسق الألوان
وانسجامها لوحة « الصحراء تتحول الى أرض
خصب » وهى لوحة مربعة الشكل لا تمثل
منظرا طبيعيا لبقعة من الصحراء بالقرب من
النيل ، بل تمثل منظرا منسقا لمساحات
متباينة تنتظم فى تشكيل هندسى يتسم بالروح
الشعبية الأصيلة ، وفى النصف العلوى من
اللوحة نرى شكلا ضخما لجسم «فرس النهر»
قدسه المصريون القدماء لأنه يتقمص شخصية
ست وهو اله الصحراء وأخو الملك أوزيريس
وكان المصريون القدماء يعتقدون أنه يقترب
بفيض النهر فيروى الأراضى العطشى ليعم
الرخاء والخصب .

منذ قديم الزمان قائما على التفكير العلمى
والبحث الهادئ الابتكارى والخيال الخصب كما
كان يفعل أجدادنا العظماء العباقرة .

آن لنا أن نعيد النظر فى فن التصدير برؤيا
جديدة بحيث « يتكيف والمنطق المعماري »
ويعود اللون الى وظيفته الأولى صريحا زاهيا
يلعب دوره الفعال فى المباني الحديثة لا بداخلها
فحسب بل فى جدرانها الخارجية وواجهاتها
الفارعة .

ولقد فطن عباقرة فن العمارة فى غرب
أوربا وأمريكا الى ما حققه فن التصوير الحائطي
الشعبى عندنا من نجاح وروعة حدا بهم الى أن
يبتكروا أشكالا ومجسمات وكتلا بارزة تدخل
فى تركيب مواد البناء .

والفنانة عفت ناجى قامت بتشكيل مجسمات



من البيوت الشعبية فى النوبة - عفت ناجى

وجبروته بمفهوم تشكيلى واضح ، نابع من الأساطير الشعبية المتأصلة فى تاريخنا العريق .

وفى بلاد النوبة نرى للفنانة انطباعات مختلفة للزخارف والرموز التى تزين بها البيوت سجلتها فى أكثر من لوحة بأسلوب زخرفى يلائم تلقائيا الرسوم الشعبية بمفهومها العام .

وفى لوحاتها - منظر من بلاد النوبة - نرى تكويننا تجريديا لواجهة أحد المنازل فى ثلاث أجزاء طويلة على مسطحات مختلفة : أولها من اليمين شكلان لرجلين نوبيين أحدهما يتميز برأس مثلثة والثانى يتميز برأس دائرية وقد رفع كل منهما يديه علامة الفرح والترحيب ، وارتدى جلبابه المحلى بزخارف مختلفة فى وحدات من المثلثات والمربعات والمستطيلات .

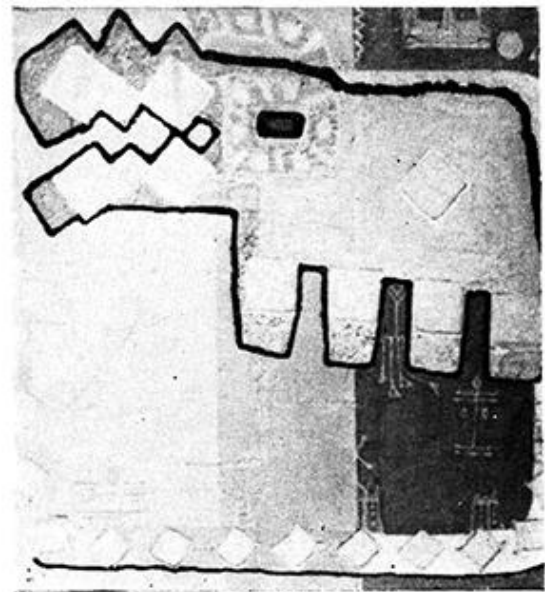
وفى الجزء الأوسط نرى تكويننا هندسيا لدخل المنزل وقد اتخذ شكلا يمثل بابا فى صورة شخصى فارغ الطول ، نصفه الأعلى

وقد انساق من خلفه مجرى نهر النيل وجال حول أركان اللوحة بفيضه الزاخر ليحتضن الأراضى الشاسعة من صحراء مصر الخالدة .

ان عناصر التشكيل فى اللوحة لم تنح نحو الاقتباس من الرموز المختلفة للفنون الشعبية فحسب بل الى تطويرها لتلائم الطابع الهندسى المعماري للوحة فى ألوانها الزاهية - فالنخيل والمنازل والأشجار والوحدات الشعبية لبلاد النوبة وغيرها بدت فى خطوط مستقيمة : متوازية وعمودية ، لتقابل وتردد إيقاعات المسطحات المختلفة من مربعات ومستطيلات ومعينات متكررة تنتشر باتساق تشكيل منتظم فى أرجاء اللوحة - كما بدت أرجل الحيوان الضخم على شكل بناء شامخ لفتحات السد العالى تتدفق من خلفه ألوانا ورموزا لحياة الرخاء واليسر .

وقد لعب اللون دورا هاما فى إبراز الجو المناسب لفكرة اللوحة ، فقد بلغ تناسق الألوان الزاهية الفسفورية مع سيادة اللون الأحمر الفاتح (البمبى) المشع لون الخصب والازدهار مبلغا عظيما فأوحى بعظمة مشروع السد العالى

الصحراء تتحول الى واد خصب - عفت ناجى





من وحى السد العالي - زخارف من بلاد النوبة
(عفت ناجي)

يشمل وجهها أرضيته داكنة لتظهر ملامح الوجه
فى تباين تام ، وبرز من أسفله الذراع الأيسر
ملوحا بكفه الى أعلا علامة على الأمان ، وفى
الوسط ينساب الشعبان - وهو رمز شعبى -
فى خطوط والتواءات مستقيمة تشير الى حماية
مدخل الدار •

أما الجزء الأيسر فيمثل رموزا مبتكرة شكلت
تشكيلا تجريديا مبسطا غاية البساطة ، فنرى
فى أعلى اللوحة رمزا محددًا بخطوط مستقيمة
على شكل قط رابض ، وفى الوسط شكلان
مختلفان للنخيل أما الجزء الأسفل فيتوسطه

من بلاد النوبة



رمز لانسان ضخم واقفا فى اعتزاز وحوله
زخارف متنوعة لحيوانات اليغة •

لم تكنف الفنانة بدراسة المسطحات فى
رسومها ومساحاتها وألوانها المشعة الزاهية
فحسب بل حاولت أن تراعى فردية الوحدات
واستقلالها فى اللون بكتل بارزة وغائرة ، فى
نطاق المثلث المصرى القديم ونسبه ومشتقاته ،
وهو ما نبع من صميم مقدسات الفن المصرى
القديم ، لتوطد عرى الاتصال بين تاريخنا
المجيد وحاضرنا المستبشر •

وبهذا العمل نرى ان الفنانة عفت ناجي
تنادى بتحطيم اطار اللوحة التصويرية نهائيا
لتطلق حدود اللوحة من عقالها وتمزج وفقا
لمقتضيات العصر الحديثة فى حرية تامة فى
التنفيذ والاختيار والمشاركة فى بناء نهضته
الكبرى، التى أسسها، ودعمها فن المعمار العظيم



بريد الفرات



ان مجلة الفنون الشعبية لترحب غاية الترحيب بكل فكرة أو اقتراح ، وهى تعنى بدراستها ، وتحاول أن ترد عليها فى حدود طاقتها ، وهى تشكر مرة أخرى جميع الاخوة والأصدقاء ، الذين يشنون على الجهود المبذولة فى سبيل التعريف بالفنون الشعبية ودراستها وتقديم نماذج منها . وإذا وجد بعض القراء أن المجلة لم تنوه برسائلهم ، فليس معنى ذلك أنها لم تعن بما كتبوه ، ولكن المعنى هو أنها تقتطف أحيانا رسالة تدل على طائفة سجلت الفكرة نفسها أو الاقتراح نفسه .

ولولا ضيق المقام لاستوعبت جميع الرسائل ، وأفاضت فى التعليق على كل الأفكار والمقترحات : مع الشكر الجزيل
المحرر

الفرات « وهى صغيرة متواضعة تصدر فى بلدة صغيرة نائية على نفقتى الخاصة دون أن أكون غنيا وسيصلكم العدد التالى من المجلة والأعداد التى تليه ... »

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام والاكبار مع
أطيب التمنيات .

لا يسع المجلة الا أن تشكر الأستاذ عبد القادر عياش على عواطفه الطيبة ، وتقدر له اهتمامه بالفنون الشعبية . ولقد وصلت هديته التى تعتر بها المجلة كل الاعتزاز ، والتى سوف تنوه عنها فى باب مكتبة الفنون الشعبية فى أعداد قادمة .



من السيدة سامية الأزهرية - كوبنهاجن

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

... لقد تسلمت من صديق لى مجلتكم الجديدة والجميلة بعنوان « الفنون الشعبية » ،

من الأستاذ عبد القادر عياش المحامى - دير الزور - سورية .

سيدى الزميل الدكتور عبد الحميد يونس

قرأت العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية فسررت به كثيرا وكنت أتلهف على الحصول عليه تلهف الظمآن الى الماء النير ... انى أحد المعنيين بشئون الفنون الشعبية ، والوحيد فى وادى الفرات بقسمه السورى ، ولذا فأنا جد سعيد وفخور بصدور مجلة الفنون الشعبية ، ويزيد اغتباطى وجودكم على رئاسة تحريرها . وانى ، اذ أقدر كل التقدير لوزارة الثقافة والارشاد فى الجمهورية العربية المتحدة فضلها الكبير فى اصدار هذه المجلة ، أهنيكم من صميم قلبى وأهنيء محررى المجلة راجيا لكم وللمجلة اضطراد التقدم بالنظر الى افتقار الأمة العربية الى هذه المجلة .

ولقد بادرت فوضعت فى البريد هدية متواضعة باسمكم تحتوى على كتيب « كنايات من الفرات » وآخر باسم « ماثورات شعبية من وادى الفرات » والعدد الأخير من مجلة « صوت

وقد أعجبتني كثيرا ، وسررت لنجاحكم ،
وأرسل لكم بأجمل تهنئتي ولقد ترجمت بسرعة
القصة الجميلة « نجد وفاته » ... وأرجو أن
تكتب لي عن رأيك في اللغة العالمية « ايدو »
لأن زملاءنا في كل الدنيا حريصون جدا على
اهتمامكم ... وختاما أبعث لك بأطيب تمنياتي

هذه السيدة أوربيسة اعتنقت الاسلام ،
والمجلة تشكر لها اهتمامها بالفنون الشعبية ،
وترجمتها لقصة « نجد وفاته » الى اللغة
العالمية ، وترجو أن تقدم لها في الأعداد
القادمة ، نماذج جديدة من الحكايات الشعبية .



من الأنسة تريزا فابي - وارسو - بولنده

عزيزي الاستاذ الجليل ...

... لقد كتبت مقالا صغيرا ، تحدثت فيه
عن العدد الأول من مجلة « الفنون الشعبية » ،
وسوف ينشر في مجلة « بوليش اثنوجرافى » .
وأنا في انتظار العدد الثانى ، لأقوم بالدعاية
له أيضا فالمجلة تستحق هذا وأكثر ...

الآنسة تريزا فابي مستشفقة بولندية ،
وهى تقوم بأعداد رسالة دكتوراه عن القصة
المصرية الحديثة والمجلة تشكر لها اهتمامها
بالكتابة عنها فى المجلات البولندية ، وترجو
أن يكون العدد الثانى قد وصل إليها .



من السيد/خمس سلمونه - ادكو - بحيرة

الاستاذ الكبير الدكتور عبد الحميد يونس

تحية طيبة من الله مباركة أبعث بها

لسيادتكم ... لأحسب فيكم مثابرتكم على خدمة
الأدب الشعبى وقضاياه مما يجعلنى أومن
إيمانا عميقا بأن الأدب الشعبى بخير . ولاشك
أن كلماتي ، مهما عبرت عن أعجابى الشديد ،
لأعجز من أن تترجم عن الفرحه ، التى تعتمل
فى صدرى فتظهر جلية واضحه على كلماتي
... وفى هذه اللحظة يسعدنى أن أنضم الى
طابور قرائها المعجبين وطلبة الحريصين عليها
منذ ظهورها ، فأقوم بعرض بعض الاقتراحات ،
يدفعنى الى هذا حبى العميق للأدب الشعبى ،
وحرصى الدائب على متابعة كل جديد فى
ميدانه الفذ العريق .

١ - فتح باب للزجل يتبارى فيه كتاب
الزجل وشعراء الأدب الشعبى .

٢ - باب للتعريف بأعلام الأدب الشعبى ،
والأبطال الذين عاشوا فى ضميره (أبو زيد
الهلالى - الظاهر بيبرس - سيف بن ذى يزن
... وغيرهم) فى صورة القادة الفاتحين .

٣ - القاء الضوء على تاريخ الأدب الشعبى
ونشأته منذ أقدم العصور ، مع شرح لمصطلحاته
العلمية وقضاياه والمقارنة بينه وبين الفنون
الشعبية لدى شعوب العالم .

٤ - أرى أن تكون المجلة شهرية ، بدلا من
ظهورها كل ثلاث شهور .

وختاما دمتم الحراس الأمناء على الفن
والأدب الشعبين ...

المجلة مهمة بمقترحاتك الثلاثة الأخيرة ،
وسوف تعنى بالتعريف بأعلام الادب الشعبى ،
وهى تعد العدة لأن تصدر شهرية فى الوقت
المناسب . أما اقتراحكم الأول الخاص بالزجل
فالذى نعرفه أن هناك مجلة فى طريقها الى
الصدور متخصصة فى هذا الفن الأدبى
العريق .



من المهندس زكريا هاشم زكريا - بلدية القاهرة

السيد الدكتور رئيس تحرير مجلة الفنون
الشعبية

تحية وتهنئة حارة من قلب يعشق الادب
والفن الشعبى ، ويعمل بهوايته منذ
الشباب ...

انى اعرض عليكم يا سيدى بعض الكتب ،
التي اعدتها منذ سنين ، وقد حان بمشيئته
تعالى ، أن ترى النور على يديكم

وكتبى هي : ١ - الجامع فى الحكم ٢ - الجامع
فى الامثال العربية ٣ - من الامثال العالمية .
٤ - وصايا ٥ - الغاز وفواير ٥٥٠ الخ .

هذه بعض من كتبى التى يبلغ عددها المائة
... وانى على استعداد لتقديم كل ما يطلب
منها ... وفى انتظار افادتكم أتمنى لكم
ولأسرة التحرير جميعا ، كل نجاح ...

المجلة على استعداد لى تتلقى نماذج من
انتاجكم ، للاطلاع عليها ونشر ماتستطيع أن
تنتخبه منها .



من السيد / سمير وهبى - مصر الجديدة

عزيزى الدكتور عبد الحميد يونس

ارفق سؤالا أرجو الموافقة على نشره فى
مجلة « الفنون الشعبية » ، لعل أحد القراء
يستطيع أن يفيدنى

والسؤال هو :

هل لأحد القراء أن يفسر أصل هذه الألفاظ
وتاريخ دخولها الى الاستعمال الجارى :

« عفارم - زنهار - طاطا (فى تعبير من طاطا
لسلامو عليكم) - زمبليطه - عتره -
هلفوت » ؟

للعلامة المرحوم أحمد تيمور معجم عن
الألفاظ العامية ، نرجو أن يجد طريقه الى
النشر ، ولهذا المعجم مقدمة علمية ، تفسر
الكثير من ظواهر اللهجة العامية القاهرية .
والعلامة تيمور قد أثبت ، معتمدا على
الاحصاء ، أن العامية القاهرية عربية فى
طبيعتها وأغلب ألفاظها ، وأن الدخيل فيها
لا يقاس الى الأصيل . ولو نشر هذا المعجم ،
لكان فى تضاعيفه الرد على السؤال . ومع
ذلك فالمجلة تعرض شواهد من الرسالة على
القراء المعنيين بالدراسات اللغوية بصفة عامة ،
واللهجات العربية بصفة خاصة .

من السيد/ كمال أبو الفضل - الخلمية الجديدة
القاهرة

السيد الدكتور رئيس تحرير الفنون الشعبية
لا يسعنى الا أن أعبر عن اغتباطى البالغ
واغتباط كل العالم العربى ، بما حواه العدد
الثانى من الفنون الشعبية ... عموما سطر
قلبى زجلا أبعته لسيادتكم ، راجيا قبوله ، مع
العلم بأنى قد ألفت أكثر من أغنية عاطفية
وشعبية ، ولم أجد الطريق ...

والمجلة تشكر القارىء على عواطفه الرقيقة ،
وتعتذر عن عدم نشر الزجل . وترجو أن
يوصل هوايته الأدبية ، ومن سار على الدرب
وصل .



قصة البهنسا ... مرة أخرى

نشرت المجلة فى عددها الأول موضوعا
بعنوان « قصة البهنسا » للاستاذ عبد المنعم
شميس ، وقد وردت إلينا رسالة من الاستاذ

أمين عبد اللطيف المحامى « بالدقى - القاهرة »
- يعقب فيها على قصة البهنسا قائلا :

الأستاذ الجليل رئيس تحرير مجلة « الفنون
الشعبية » ..

بعد التحية - قرأت فى مجلتكم الحديثة
فصلا عن البهنسا وأشرف أن أوضح ما يأتى:

أولا - تصويب بعض النقط :

(أ) ان هذه البلدة من بلاد مركز بنى مزار
بمحافظة المنيا وليست من بلاد الفيوم كما جاء
فى المقال ويربطها بالمركز خط حديدى ، وكان
لها شأن كبير ويؤمنها الكثيرون لزيارة أضرحة
الشهداء الذين استشهدوا فى فتحها ! وهى
أقرب البلاد الى الواحات البحرية .

(ب) بحر يوسف : هو مجرى طبيعى
لا يجف أبدا حتى فى زمن « التحاريق » وليس
بعيدا أن تكون به بعض العيون كالتى
بالواحات ، وهو عميق دائما فى جهات وضحل
فى أخرى حتى يمكن اجتيازه على ظهر دواب
لا تبتل .

ثانيا - ذكر بعض أشياء ربما تعتبر من
قبيل الأساطير :

(أ) أول ضريح يقابله الزائر هو ضريح
الشهيد « فتح الباب » سمي بذلك لأنه لما
تعذر على العرب الهجوم على الرومان لاحتمائهم
بسور القلعة تسلق سوره وفتح بابه مضحيا
بنفسه وبنى ضريحه حيث قتل بعد أن تم
النصر للعرب ، وكنت أذهب مع الأسره فى زمن
المولد السنوى وكان يوجد داخل الضريح
خليط كبير من الرجال والنساء والأطفال
ينادون بصوت مرتفع « أوكب يا شيخ فتح

الباب » ثم يرون خيالا على الجدران يمثل فارسا
على جواد يتحرك ، فتزغرد النساء ويصفق
الرجال ، وأنا أنسب هذا الى الظل الذى
يحدثه راكبو الخيل من الزوار وهم مارون
بجوار الضريح .

(ب) وهناك رمال تجمدت فأصبحت
« كالشفافة » التى تتخلف عن الأوانى الفخارية
إذا تحطمت ، ويقولون ان هذا دماء بنات
العرب : إذا ألفن كتيبة طاردت الرومان
وهزمتهم فزغرد بعضهن فكر عليهن الرومان
وقتلوهن بعد أن عرفوا أنهن من النساء .

ويجاور هذه « الدماء الطاهرة الجافة » كثير
من شجر الحور تضربه الرمال التى تحملها
الرياح فتحدث صوتا خافتا فيقولون انها
تتحسر على شباب هؤلاء البنات .

(ج) على امتداد المزارات يوجد منحدر تؤمه
النساء العاقرات فتلف كل منهن لفا محكما
وتترك فان تدرجت كان هذا فالأ حسنا بأنها
ستنجب وبعد الوضع مباشرة تحضر النذور
وتقام الولائم .

وقد عرضت المجلة الرسالة على كاتب
المقال فكتب الكلمات التالية :

« من أصاب له أجر ، ومن أخطأ له أجران » .

وشكرا للأستاذ أمين عبد اللطيف المحامى
على رسالته التعقيبية التى تناول فيها مقالى
عن قصة البهنسا بالتشريح والتلويح ولا أقول
بالتجريح ، فقد كان رقيقا فى تشريحه
وتلويحه ، وذكر من الحقائق الجغرافية ما لا
يرقى اليه شك فى حياتنا الحاضرة .

واحب قبل الدخول فى الموضوع أن أبين
حقيقة فى الأدب الشعبى . وهذه الحقيقة هى

أن الأزمنة والأماكن التي تذكر في نصوصها لا ترد إلى العلم ، ولا يتحقق فيها الصدق الجغرافي أو التاريخي ولكنها أقرب إلى الأساطير منها إلى الحقائق ، مع أنها تحوى من الحقائق ما يعتبر أساسا لروايتها ، ودعامة لكتابتها .

والقصص الشعبية بما تحكى من أحداث ، وما تروى من مشاهد ، أو تحدد من زمان ومكان ليست من وثائق التاريخ ، ولكنها سرحات قد تتجاوز الواقع إلى ما هو أبعد من الخيال ، فتدخل في جو الأساطير ، وتسرف في تصوير أحداث لا يمكن وقوعها ولا يحتمل تصديقها في أحيان كثيرة ، أو ترك أحداث وأسماء يعتمد المؤلف إلى تركها .

وقد رأينا في موال دنشواى تمجيذا لواحد من شهدائها هو (زهران) ، وترك المؤلف الشعبى أخوة زهران اكتفاء به كنموذج للاستشهاد فى سبيل الحرية ، وقال :

يوم شئنا زهران كان صعب وأفاته

له أب يوم الشئنا لم فاته

وأمه فوق السطوح تبكى مع أخواته

ولا أريد أن أبعد عن قصة البهنسا التى تناول الأستاذ أمين عبد اللطيف جوانبها بالتصويب فى بعض النقاط ، كما تناول أشياء جديدة أظهرت حقائق كانت خافية .

أولا - التصويب :

لم يكن التقسيم الإدارى الذى نعرفه اليوم مدونا عند العرب عندما دخل عمرو بن العاص مصر . وقد سميت المنيا أو المنية نسبة إلى ابن خصيب وإلى مصر وظلت سنوات طويلة

تسمى (منية ابن خصيب) ، ولم يكن مؤلف قصة البهنسا يعرف هذا التقسيم الإدارى المستحدث ، ويبدو أن المنطقة التى تضم محافظات الفيوم والمنيا وبني سويف أطلق عليها اسم البهنسا باعتبارها عاصمة هذا الإقليم الواسع .

أما بحر يوسف فليس مجرى طبيعيا كما يقول الأستاذ المعقب ، لأنه أول تحويل لمجرى النيل ، حفر أيام الفراعنة وغمرت مياه النيل هذه الصحراء كما تغمر مياه النيل أراضي مديرية التحرير والصحراوات فى وقتنا هذا .

ثانيا - المعلومات التى ذكرها المعقب :

لم أكن أتصور أن قصة البهنسا لا زالت تعيش فى ضمير شعبنا حتى اليوم بعد مضي أكثر من ثلاثة عشر قرنا .

وانى لأشكر للأستاذ أمين عبد اللطيف اهتمامه بتسجيل بعض ما سمعه عنها ، وإذا كانت هذه الأشياء التى ذكرها المعقب موجودة فى البهنسا حتى اليوم ، فإن دارسى الأدب الشعبى يجب أن يهتموا بتسجيل المرويات التى تحكى عن أحداث الفتح العربى الذى رمز إليه بفتح البهنسا .

وأعظم الدلالات التى يمكن استنتاجها من هذا البحث الذى أثارته قصة البهنسا هو أن عروبة مصر التى تكونت خلال ثلاثة عشر قرنا على ضمير هذا الشعب ووجدانه وفكره ، وليس أدل على ذلك من أن يتحدث أبناء اليوم فى هذه المدينة الصغيرة عن قصة الكفاح الظافر الذى فاده العرب ضد الرومان .